الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

جامعـة مولـود معمـري تيـزي-وزو

كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية

قسـم اللّغـة العربيـة وآدابها

مذكـــرة لنيـــل شهادة ا اجستيـــر

التخصـــص: اللّغة والأدب العربي

الفـــــرع: نقد وبلاغة

إعـداد الطالبـة: لعيب ويزة

الموضـــوع:

كتاب "العمدة لابن رشيق"
ضوء الدراسات النقدية ا ديثة

لجنة المناقشة:

أ.د مصطفى درواش.............أستاذ التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو............رئيسا

أ.د صلاح يوسف عبد القادر......أستاذ التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفا ومقررا

أ.د آمنة بلعلى.................أستاذ التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو............ممتحنا

د.سالم سعدون...................أستاذ محاضر صنف "أ" المركز الجامعي/البويرة..............ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2011/05/11

الإهــــــــداء

إلى روح والديّ .... عرفانا

وإلى الزّوج الرّفيق "عزيز"............تقديرا

وإلى ابني وروحي "يحي"..................محبّة

إلى إخوتي وأخواتي............................مودّة

ويزة


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمــة:

شهد المغرب الإسلامي في أواخر القرن الثالث إلى القرن الثامن للهجرة حركة نقدية واسعة وديناميكية، حيث تنوعت قضايا النقد والبلاغة، وتعددت الآراء واختلفت المناهج، فكانت تلتقي أحيانا وتفترق أحيانا أخرى. والمتتبع لهذه الآراء يقر بأن النقد المغربي القديم يعد امتدادا للآراء النقدية التي كانت سائدة في المشرق، لكن هذا لا يعني أنه لا وجود لحركة نقدية ذات خصوصية في هذا القطر من العالم العربي. بل على العكس من ذلك، فإن تاريخ الأدب العربي يشهد على انتشار حركات علمية وأدبية ونقدية تحفظها مؤلفات عدة ويقودها رواد لازالت آراؤهم خالدة ومتداولة إلى اليوم.

ولم تقتصر مباحث النقاد المغاربة في تلك الحقبة على ترديد تلك القضايا النقدية التي كانت معروفة من قبل النقاد المشارقة، فقد عرف المغرب تطورا ملحوظا في شتى الميادين حيث ظهرت حركة نقدية واسعة قادها نقاد لهم نفاذ بصيرة في الشعر ذوقا ومعرفة، ومن أبرز هؤلاء "ابن رشيق" فقد ترك رصيدا علميا ومعرفيا كبيرا في مختلف فنون الأدب واللّغة والنقد والتراجم لمشاهير الأدباء، كما ترك ثروة في الأدب الإنشائي تتمثل في أشعاره ورسائله الأدبية، وله عدة كتب وفي مقدمتها كتاب (العمدة) و(قراضة الذهب)، وقد انفرد كتابه "العمدة" بالشهرة والانتشار وقامت عليه مكانة "ابن رشيق" نفسه لما له من قيمة بين سائر الكتب في المنظومة التراثية النقدية.

بناء على هذا أردنا أن نتناول موضوعا في النقد المغربي الذي استرعى انتباهنا لما فيه من قضايا نقدية وبلاغية لا تقل أهمية عن تلك التي عرفت في المشرق، وقد وقع اختيارنا على مؤَلف"العمدة" لابن رشيق القيرواني الذي يعد من أهم المراجع في القضايا النقدية والأدبية بصفة عامة وما يحويه من إرث أدبي وبلاغي كبير، وعلى هذا فإشكالية بحثنا الموسوم بـ:"**كتاب العمدة في ضوء الدراسات النقدية الحديثة**". تتمحور حول أهم

القضايا النقدية والبلاغية الواردة في كتاب العمدة ومحاولة إضاءتها من خلال ما جاء في النقد المعاصر في مجال " الشعرية" خاصة.

لا شك أن المرحلة الممتدة من القرن الرابع إلى نهاية القرن الثامن للهجرة في المغرب العربي شهدت نهضة نقدية كبيرة،وبينت دراسات عدة أن النقد العربي ليس حكرا على المشارقة وإنما ساهم المغاربة بقسط وافر في تطوره، وذلك بطرح أهم القضايا النقدية القديمة منها والحديثة. وكتاب ابن رشيق يعد محطة مهمة في تاريخ هذا النقد تستوجب التوقف عندها والغوص في كنهها للاطلاع على الآراء النقدية لابن رشيق وما تتميز به في التأسيس والتأصيل للشعرية العربية .وعلى هذا الأساس طرحنا بعض التساؤلات التي شكلت منطلق هذا البحث، من جملتها:

ما القضايا التي طرحها "ابن رشيق" في هذا الكتاب؟ كيف ينظر ابن رشيق إلى صناعتي النظم والنثر ومن أي منطلق يصدر أحكامه؟ ما عمدة الشعر في منظور ابن رشيق ؟ وما الجديد الذي يمكن أن نستشفه من خلاله ؟ وما هي خصوصية النقد عنده؟وما هي المقاربات التي يحققها نقد ابن رشيق بقضايا النقد المعاصر؟.

وعلى هذا تعرضنا في بحثنا إلى أبواب الجزء الأول من هذا الكتاب بما يتضمنه من قضايا نقدية وبلاغية، في محاولة لتقديم دراسة وصفية تحليلية لأهم القضايا النقدية والبلاغية الواردة في الكتاب مع الوقوف على الجوانب المنهجية فيه، محاولين ربطها ما أمكن بالدراسات الحديثة من أجل بلورة رؤية واضحة لآراء ابن رشيق في مساره التنظيري للشعر.

وللإحاطة بالإشكالية ومحاولة الإجابة عن أسئلتها المركزية وتحليل ما يتفرع عنها من أسئلة جزئية ومناقشتها، نسعى من خلالها إلى التعرف على فكر "ابن رشيق" وما يميز آراءه في خضم الكم الهائل من الآراء والمباحث النقدية التي يكتنفها التراث العربي.

وقد قسمنا البحث إلى فصلين:**الفصل الأول** الموسوم:"قضايا الإبداع والمبدع "حاولنا فيه الإحاطة بمفهوم الشعر وما يتعلق بالشاعر أثناء مغامرته الشعرية، وقد تناولناه في ثلاثة مباحث: المبحث الأول: خصصناه لمفهوم الشعر ووظيفته، وكل ما يتعلق بعملية الإبداع الشعري كالطبع والصنعة. أما المبحث الثاني الموسوم:"صناعة الشعر وتشكيله" فقد تطرقنا فيه إلى صناعة الشعر وما يتطلبه من طبع وقدرة على إبداع الصورة وبنائها والعلم بعناصر الإيقاع بشقيه الداخلي والخارجي، وفي المبحث الثالث تناولنا العلاقة التفاعلية للشعر ببقية الخطابات، والمفاضلة الأجناسية بين الجنسين الشعر والنثر،انطلاقا من قضية السرقات في علاقتها بالتناص، وبالنظر إلى غزارة المادة المتناولة في الفصل الأول فقد جاء أكبر حجما من الفصل الثاني. أما **الفصل الثاني** الموسوم: "قضايا العدول النصي" فقد خصصناه لقضايا النص والبلاغة، باستجلاء آراء "ابن رشيق" في علاقة البلاغة ومختلف فنونها ببناء الخطاب الشعري، من حيث إنها عمدة الوظيفة الجمالية في هذا الخطاب وما يؤهله لربط جسور التواصل مع المتلقي. وقد تطرقنا إلى ذلك في مبحثين: توقفنا في المبحث الأول عند العدول البلاغي وتجلياته، ودوره في تشكيل بنية الخطاب الشعري لاسيما الاستعارة ودورها في تشكيل الخطاب الأدبي بعامة والخطاب الشعري بخاصة ،أما المبحث الثاني فقد تطرقنا فيه إلى تجليات العدول التركيبي واستثماره في بناء الصورة الفنية، بالإضافة إلى المستوى التركيبي وتجلياته في النظم والتأليف، وختمنا البحث بنتائج تلخص ما تطرقنا إليه في البحث بالوصف و التحليل.

ومن أجل انجاز هذا البحث والإجابة على إشكاليته بطريقة منهجية، والإلمام بجوانب الموضوع تحليلا ونقدا، اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع منها مدونة البحث المتمثلة في كتاب "العمدة"، وقد ركزنا على الجزء الأول منه. إلى جانب الكتب التراثية كدلائل الأعجاز، الصناعتين، الموازنة، الوساطة، البيان والتبيين. بالإضافة إلى الكتب الحديثة "كالشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ"، "مدخل إلى جامع النص لجيرار

جنيت "انفتاح النص الروائي" لسعيد يقطين، "التفكير البلاغي عند العرب" لحمادي صمود وذلك قصد استجلاء أراء ابن رشيق وتبيين موقعها في خارطة المباحث النقدية التراثية والحداثية.

وقد اعترضتني- وأنا بصدد انجاز هذا البحث- بعض المتاعب الصحية التي حالت دون المواظبة على سيرورة المذكرة. إلاّ أن ا عز وجل أعانني بفضله وكرمـه وأحاطني برعاية وتشجيع الأساتذة الذين لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لهم، أخص بالذكر أستاذي المشرف الذي لم يبخل علي بالنصيحة والتوجيه، والأستاذة الكريمة آمنة بلعلى، التي أتوجه إليها بعظيم التقدير والامتنان لتشجيعها ودعمها لي ماديا ومعنويا من أجل إتمام هذا البحث، دون أن أنسى الأستاذة راوية يحياوي والأستاذ مصطفى درواش والأستاذ بوجمعة شتوان الذين لم يبخلوا علي بالمراجع والتوجيه، كما أشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة لإخراج هذا العمل في شكله النهائي.

الفصل الأوّل

قضايا الإبداع والمبدع

المبحث الأوّل: مفهوم الشعر ووظيفته.

حظي الشعر في التراث العربي ببالغ الاهتمام، فهو ديوان العرب ومنتهي حكمتها ولاشك أن مبعث هذا الاهتمام راجع إلى ما يثيره في الذات المتلقية من إحساس جمالي لما يجده فيه من إشباع لحاجاته الروحية والفكرية والمعرفية فهو يعد: «الوسيلة اللّغوية الأولى التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ»[1] وبالنظر إلى أهمية الشعر في حياة العربي،انصب اهتمام النقاد على تحديد مفهومه وضبط معالمه، إلاّ أن ذلك لا يتأتى بمعزل عن :«تحديد وظيفته ذلك أن الشعر ليس تعبيرا جميلا فحسب، بل هو ذو دلالة تؤثر في المتلقي»[2].

وعلى هذا سنحاول فيما يأتي تسليط الضوء على مفهوم الشعر في التراث العربي بعامة وعند ابن رشيق خاصة مع محاولة رصد أهم وظائفه.

1- مفهوم الشعر:

يعد ضبط مصطلح الشعر وتحديد مفهومه من أهم القضايا النقدية، حيث نال اهتماما كبيرا من قبل النقاد قديما وحديثا، ومن بين هؤلاء ابن رشيق الذي يرى أن عملية إبداع الشعر:«تقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي:اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية»[3] ومن الملاحظ أنّه يتفق مع سابقيه من النقاد في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل (كلام موزون ومقفى) مثلما ورد عند قدامة بن جعفر، ومن المعروف أن الوزن والقافية هما عنصران محوريان لازمان في تعريف الشعر، لأنّهما من تمام الموسيقى التي هي من أهم مكونات الإيحاء والإلهام في الشعر العربي، فالألفاظ عند ابن رشيق ترد مختارة

1- عبد ا العشي: **أسئلة الشعرية**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص9.

2- فاتح علاق: **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر،** اتحاد كتاب العرب،دط، دمشق، 2005، ص276.

3- ابن رشيق أبي علي الحسن القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** ج1، تحقيق: صلاح الدين الهواري وأ.هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1996، ص209.

مستطرفة ومبتدعة، أما المعاني فتكون مبتدعة بكرا لم يسبق إليها،و تكون مولدة وجميلة وتهز النفوس، وهنا يأتي دور الخيال والعاطفة، فالخيال يبدع الصور البيانية ويقرب المعاني وهذا يعني أنّه لا ينظر فقط إلى الجانب الشكلي من الشعر.

وأورد في الحد الفني للشعر قوله: «والفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر: "فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة وإنّما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه، لاما سواه»[1]، إنّه يرى أن الغاية من قول الشعر هي الوظيفة التي يقوى بها لارتباطها بجمالية التلقي. وهو هنا ينظر إلى المقارنة التي وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر بين الشعر وبين الفلسفة والتاريخ،حيث جعل الشعر اقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ إذ يرى أن: «الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[2]، لكنه يربط الشعر بالجانب النفسي والأثر الذي يحدثه ليجعل منه جوهر الشعر، وذلك من خلال وظيفة التطهير النفسي، غير أن ابن رشيق يؤكد على طبيعة الشعر البنائية لذاك نراه يعلل في موضع آخر في شأن تسمية الشاعر بهذا الاسم فيقول: «إنّما سمي الشاعر شاعرا، لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر قدرة على توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[3].

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص223.

2– أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص26.

3- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص204.

إن رأي ابن رشيق هذا في الشاعر قريب جدا مما ذهب إليه جون كوينJ. COHEN إذ يقر أن الشاعر لا يعد: «شاعرا لأنّه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار، بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة»[1].

وقد فسرها عبد القادر هني بقوله: «وقد كان هذا المفهوم الجزئي للإبداع مرتبطا غالبا بإبداع المعاني، وهذا ما تجسده خصوصا قضية السرقات التي اتجه فيها النقاد إلى البحث عن المعاني المشتركة بين النّاس وعن المعاني المخترعة»[2].

إن ابن رشيق الناقد والشاعر لم يقف في مفهومه للشعر عند حدود ضيقة مكتفيا بالشكل وحده دون المضمون، بل حدد الشعر بوعي وثقافة، وعمق في الفهم وأصالة، لأنّه يرى في الشعر فنّا وإبداعا، يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون، إذ تتضافر عناصره بمقوماتها لتصنع كيان الشعر، إن العناصر والمقومات كل متكامل لا يتجزأ، فهو لا يقوم إلاّ بها مجتمعة، ولا يستطيع أن يؤدّي بعضها وظيفته الشعرية بمعزل عن وظيفته النفسية فقد حدد عناصر الشعر وأجزاءه بالوزن والقافية والمعنى واللّفظ، وهذا هو التحديد العلمي والعروضي للشعر.

كذلك حدد معالم مضمونه وأبعادها بتلك الخصائص الذاتية والمطالب الفنية، وذلك ما قرره بعبارته في الحد الفنّي المتضمن التعريف بطبيعة الشعر والشاعر، ومهمة كل منهما في المعطيات الفنية والشعورية، ولذلك يرى بشير خلدون أن ابن رشيق وإن اتّفق مع القدامى في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل فإنه كان أبعد نظرة وأكثر تعمقا وفهما لمدلول الألفاظ والمعاني وطبيعة العلاقة بينهما، ويضيف: إن ابن رشيق قد تمكّن بما

1- جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر، دط، القاهرة، 2000، ص64

2– عبد القادر هني: **نظرية الإبداع في النقد العربي القديم**، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1999، ص15.

يملكه من بعد في النظرة، ومن علم وفقه وحس فنّي أن يجمع بين عنصري الشكل والمضمون في حده للشعر، فعنصر الشكل هو المتمثل في الموسيقى، وعنصر المضمون هو المتمثل في المعاني والأخيلة والعواطف...ويواصل حديثه مؤكدا سبق النقاد ابن رشيق في ذلك استنادا إلى قوله إن الشعر هو موسيقي وخيال وعاطفة[1].

هذا هدف ابن رشيق من خلال تعريفه للشعر، فهو اقرب إلى وضع نظرية سبق بها النقاد العرب وحتى الغربيين الذين ينادون بها حتى الآن، وهذا راجع إلى أن ابن رشيق كان شاعرا وفنّانا قبل أن يكون ناقدا له ذوق الأديب والفنان، ويمتلك سعة في الثقافة والعقل بحيث نستنتج أن نظرته إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك قيمته الجمالية وأسراره.

وهنا أيضا يلتقي ابن رشيق مع قول أرسطو في وظيفة الشعر الجمالية والأخلاقية حيث ركز على مفهوم التطهير كما أشرنا سابقا، وهو الجانب النفسي الذي ينشأ بفعل التخييل الناتج عن تجسيد المحاكاة، فيثير في نفس الذات المتلقية مشاعر الخوف أو الرحمة وهو ما يذهب إليه أرسطو بقوله: «تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[2].

إن التطهير بهذا المفهوم هو نوع من الفائدة النفسية التي تتمخض عن لغة الشعر بفعل تجسيد المحاكاة عن طريق التخييل، وعلى هذا يكون التطهير أيضا من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة في المأساة كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها والأغاني تعمل على تطهير النفس حيث تسبب للناس السرور بدون إيلام

1- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي،** الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981 ص134.

2- أرسطو طاليس: **فن الشعر،** ص18.

ولا ضرر [1] بحيث يكون الإنسان دائما في حاجة مستمرة إلي التخلص من المشاعر القوية من خوف ورحمة وفي هذا تكمن القيمة الأخلاقية للانفعالات التي تثيرها فنيا المسرحيات والشعر والفن بعامة.

وإذا كان أرسطو قد جعل وظيفة الشعر تنحصر في إثارة مشاعر الخوف والرحمة فإن الاتجاه الرومانسي لا يبتعد كثيرا عن هذا المبدأ، وجماعة الديوان وعلى رأسها المازني تحصر الشعر ووظيفته في إثارة المشاعر وتهييج الوجدان، فالشعر حالة شعورية متعلقة بالذات الإنسانية بغض النظر عن خصائصه الشكلية، ويتضح ذلك من خلال «دعوتهم للصدق الفني الذي يمثل أصالة الشاعر في تعبيره عن أحاسيسه وحالته الشعورية دون الالتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو النّفعي»[2]، وهو ما تعبر عنه قصيدة عبد الرحمان شكري (عصفور الجنّة).

إذ يقول:

ألا يا طَائِر الفـ ـ ـ ردو	س إن الشعر وجدان
وفي شَدوِك شعـ ـر النفْـ	سِ لازور وبهتَـ ـان
فَلاَ تَعتَـ ـد بِالنـ ـ ـ ـاسِ	فَما في الخَلْق إنْسـ ـان
وجِـ ـدلي منْـ ـك بِالشعـ ـرِ	فَإنـ ـا فيـ ـه إخْـ ـوان[3].

إن هذه الأبيات تؤكد صلة الشعر بالذات الإنسانية، فهو وسيلة الشاعر للتعبير عن خلجات نفسه ومكنوناتها حيال الحياة و الوجود.

1- ينظر: أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ص18.

2- مصطفى درواش: **تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي**، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، الجزائـر 2008، ص65.

3- عبد الرحمان شكري ديوان: **أناشيد الصبا**، ج3، حققه وقدم له: نقولا يوسف، منشاة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960، ص266.

ويذهب بشير خلدون إلى أن ابن رشيق يملك بعد النظر وقوة البصيرة في مدلول الألفاظ والمعاني ويرى أن الألفاظ هي التي ترتكز عليها العملية الإبداعية إذ يخترها الشاعر بحذق فتكون جميلة مختارة وتعبر بدقة وسهولة عن الدلالة ،أما المعاني فتتميز بالابتكار وتكون بكرا لم يسبق إليها أحد ،وإن كانت مولدة لا بد أن تكون أكثر رقة وجمالا فتؤثر في المتلقي طربا، وتهز نفسه وتحرك طباعه بفعل الخيال الذي هو طاقة توليد المعاني وإبداع الصور البيانية إلى جانب العاطفة التي تثري الإحساس وتعمق الشعور،فتخصب المعاناة وتؤثر على الألفاظ،فالشعر كما يقول ابن رشيق (ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع) فالشاعر سمى شاعرا لشعوره الفريد[1].

تمتع ابن رشيق بموهبتي الإبداع الشعري والنقد؛ فهو شاعر قبل أن يكون ناقدا يستعمل ذوقه كأديب وحسه كفنان وعقله كمثقف، ومن هنا كانت نظرته إلي الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال و يعرف أسراره و خفاياه.

2- دواعي استدعاء الشعر:

تعد هذه القضية من القضايا المهمة المرتبطة بنقد الشعر، فهي وثيقة الاتصال بطرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي) وقد وعى ابن رشيق أهمية هذه القضية وخصص لها بابا في كتابه وسمه ب"عمل الشعر وشحذ القريحة له" ولم يكن سباقا في هذا المضمار بل سبقه في ذلك الأصمعي الذي يعتبر من الأوائل الذين تحدثوا عن هذه القضية فقد روى ابن رشيق عن أحد أصحابه أنه جاء يوما موضعا يعرف بالكدية يعتبر أجمل بلاد المهدية أرضا وهواء، فإذا عبد الكريم النهشلي على سطح برج فقال: «ماذا تصنع أبا محمد؟ قال ألقح خاطري: وأجلو ناظري، قلت: فهل نتج لك شيء؟ قال: ما تقر به عيني وعينك إن شاء ا تعالى، وأنشدني شعرا يدخل مسام القلوب رقة، قلت: هذا اختيار منك

1- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص134-135.

اخترعته، قال: بل برأي الأصمعي، وإنما قصد قول الأصمعي: ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي»[1].

ويأتي بعد الأصمعي بشر بن المعتمر بصحيفته المشهورة في البلاغة والنقد، ولهذه الصحيفة قيمة فنّية كبيرة في التوجيه والتأصيل البلاغي والنقدي، ولما كان الحديث عن البلاغة والشعر وأسباب استدعائهما واستجلابهما كان ذكر ابن رشيق لهذه الصحيفة هنا خير دليل ومرشد لذلك، لما تحويه من التعليمات والتوجيهات ما يعد علما في بابه وخير هاد، ولا شك أن إيراد ابن رشيق لهذه الصحيفة بكاملها في باب عمل الشعر وشحذ القريحة لهو أقوى دليل على سعة اطلاعه وعمق فهمه للصحيفة، ثم يورد وصية أبي تمام للبحتري، عندما وقف على طبيعة فن الشعر وطرق صنعته وقد تضمنت هذه الوصية النصائح والتوجيهات الخاصة بعمل الشعر سواء في تخير الأوقات، أو في التوجيه إلى معالم العمل الشعري فيما يتعلق بالألفاظ والمعاني وصلتها بأغراض الشعر، بحيث تعتبر من أفضل ما قيل في قضية الخلق والإبداع[2].

دعا أبو تمام في وصيته للبحتري إلى تخير أوقات عمل الشعر، وأنسبها ما كان الشاعر فارغا من هم. وكما نوه بفضل وقت السحر، نصح بترك العمل في وقت الضجر والسأم وأن لا يعاود الشعر إلا ساعة النشاط والرغبة إليه. وهذا ما نص عليه ابن قتيبة حيث عدد أوقاتا فاضلة متخيرة مخصوصة بنظم الشعر، فالأوقات التي أقترحها أبو تمام أملت على ابن قتيبة ذلك الاقتداء[3]. وليس في الأمر إعجاز ولا عبقرية بل هو عما يصح وقوعه لكل أهل الآداب من قبيل توارد الخواطر، فابن قتيبة يرى أن: «للشاعر أوقاتا يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيه: منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار

1- ابن رشيق: **العمدة**،ج1، ص340.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص347-348.

3- ينظر: نفسه، ص342.

قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المتراسل»[1] ومما لاشك أن ابن قتيبة قد اقتدى بأبي تمام في وصيته للبحتري ولأنّه عالم راوية بصير لا يستبعد منه بحكم عمله وخبرته تعدد مثل هذه الأوقات التي تسمح بعطاء العبقرية وتجود بنتاج القريحة، ولا يعرف مبلغ ذلك التأثر والاقتداء الذي جزم به ابن رشيق، تلك هي صورة لجهود السابقين في قضية عمل الشعر وابن رشيق يعتبر من الذين أولوا هذه القضية أهمية على قدر كبير من الاستقصاء والإفاضة والإحاطة بجهود السابقين، كما حاول أن يضيف إلى هذه القضية فيما يخص التعليق والوقفات النقديـة وثمرة خبرته وتجربته الذاتية.

وقبل أن نبين جهد ابن رشيق في هذه القضية نود أن نشير إلى أنه قبل حديثه عن عمل الشعر قدم القول في بابين لهما علاقة بهذه القضية، أحدهما هو آداب الشاعر الّتي ينبغي أن يكون عليها ويأخذ نفسه بها والتي تتمثل في الآداب الخلقية، أي أن تكون أخلاقه حسنة، يضيف إلى ذلك الآداب العلمية بحيث يحفظ الشعر ويلم بالأخبار ومعرفة أنساب العرب وحياتهم وثقافتهم، ما يعنى أن الشعر بالدرجة الأولى ينشأ مما حفظه وتعلمه الشاعر من قبل من نصوص سبقته، وهنا يلتقي مع الشكلانين الروس في مفهومهم للسلسلة الأدبية التي يرون من خلالها أن الشعر لا ينشأ إلاّ عن الشعر وهي نظرة تنم عن وعي بنيوي في فهم الشعر[2].

أما الباب الثاني فيتمثل في البديهة والارتجال، وهما مصطلحان فنيان في فن الإنشاد الشعري والقول، وقد أشار إلى اختلاط مفهوميهما على كثير ممن وسم بالعلم في عصره والبديهة عندهم تعني الارتجال،والحق أن بينهما فرقا كما يقول ابن رشيق

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص341.

2- ينظر: فيكتور ايرليخ: **الشكلانية الروسية**، ترجمة: محمد الولي ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص130.

فالارتجال أسرع من البديهة، وفيه انهمار وتدفق في الكلام والأفكار أما البديهة فتأتي بعد تفكير يسير وتكون قليلة متقطّعة ولا يوقظها إلاّ إطراق وتفكير يسير، ومضى في التوسع في بحث هذين المصطلحين ضاربا لهما نماذج في أحوال الشعراء[1].

أما فيما يخص هذه القضية ففي رأيه أنه: « لابد لكل شاعر مهما كان فحلا، حاذقا مبرزا مقدما-من فترة تعرض له في بعض الأوقات:إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق- وهو فحل مضر في زمانه- يقول:تمر علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر»[2] ثم راح بالتّدرج يذكر أحوال الشعراء في نضوب عين الشعر عندهم واضعا لكل حال مسمى يناسبها مما يقال: «وإذا ما تمادى ذلك على الشاعر قيل له أصفى وأفصى، كما يقال له أجبل كما يقال لحافر البئر إذا بلغ جبلا تحت الأرض لا يعمل فيه شيء ويقال أفحم الشاعر على أفعل، قالوا: وهو من فحم الصبي إذا انقطع صوته من شدة البكاء، فإن ساء لفظه وفسدت معانيه قيل له "لا اهتر فهو مهتر" فإذا لم يصب معنى قيل أخلى»[3] وتحول بعد ذلك إلى ذكر وسائل الشعراء في استدعاء الشعر، التي تشحذ قرائحهم وتتنبه خواطرهم وكل شاعر في ذلك حسب تركيب طبعه واطّراد عادته فيستشهد بقول بكر بن النطاح الحنفي: «الشعر مثل عين الماء: إن تركتها اندفنت، وأن استهتنتها هتنت (انصب ماؤها) ويقف عند هذا القول وقفة الشاعر الخبير المجرب، فيفسر مراد بكر بهذا القول وليس مراد بكر أن تستهتن بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكلّ قريحته مع كثرة العمل مرارا، وتنزف مادته، وتنفذ معانيه، فإذا أجم (أراحه) طبعه أياما-وربما زمنا طويلا- ثم صنع الشعر جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص317.

2- المصدر نفسه، ص238.

3- نفسه، ص237.

لو رامه من قبل لاستغلق عليه، وأبهم دونه، ولكن بالمذاكرة مرة فإنها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعاني، وتوقظ أبصار الفطنة، ومطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجد وتولد الشهوة»[1] وهذا التفسير لا يأتي به إلاّ شاعر خبير مجرب عانى الشعر وكابده وينتقل إلى ذكر نماذج تصويرية يمثل بها للأحوال الشعرية الخاصة لبعض الشعراء وطرائقهم في قول الشعر ومعاناتهم في استدعائه فيذكر أن ذا الرمة سئل: «كيف تفعل إذا أنقفل دونك الشعر؟ فرد وكيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه، قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب»[2] ويعلق تعليق مجرب فيقول: «إن الشاعر إذا انفتح له نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب،على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنّما واصف أطلال، ونادب أظعان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول»[3] نلمس هنا تركيزا على الظروف النفسية والزمنية التي يقال فيها الشعر الجيد وحالة استدعائه ما يعنى اهتمام ابن رشيق بالمبدع والظروف المحيطة بقول الشعر. وقد اهتم النقد المعاصر بهذه المسائل، وناقشها مجموعة من النقاد[4].

وبعد ذلك يعرض علينا ابن رشيق قول الأصمعي وقصة عبد الكريم النهشلي حيث يقول: «كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا: يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه»[5]. أما الفرزدق فإنّه إذا استعصت عليه: «صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص339.

2- المصدر نفسه، ص339.

3- نفسه، ص339.

4- ينظر: عبد ا العشي: أسئلة الشعرية، ص99 ، 112.

5- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص340.

الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده. حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية:عزفت بأعشاش وما كدت تعزف»[1].

ويمضي ابن رشيق في سرد هذه الشواهد الطريفة لأحوال هؤلاء الشعراء ويأتي كذلك على ذكر أفضل أوقات صنعة الشعر ويذكر قول ابن قتيبة كما أشرنا سابقا ووصية أبي تمام وذكر صحيفة بشر بن المعتمر ذات التوجيهات السديدة في العمل الأدبي.

كما لم يفت ابن رشيق أن يتحدث خلال هذه القضية عن الطرق الفعلية لأحوال الشعراء في نظمهم للشعر فيذكر أن من الشعراء من يسبق إليه في غير مكانها مع أن خاطره في غيرها وعللّ ذلك بقوة طبع الشاعر وانبعاث مادته، وهذا يعنى الأخذ بالاعتبار نفسية المبدع مثلما دعا إليه النقد الرومانسي التأثري الغربي، أو نظرية التعبير التي تلح على دور الحالات النفسية في صناعة الشعر،غير أن ابن رشيق يربط ذلك بتقنيات صناعة الشعر،ويرى مثلا أن من الشعراء: «من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضع إلاّ انحل عنه نظم أبياته، وذلك عيب في الصنعة شديد، ونقص بين، لأنّه-اعني الشاعر- يصير محصورا على شيء واحد بعينه، مضيقا عليه، وداخلا تحت حكم القافية»[2]. وهناك طريقة ثالثة وهي أن يأخذ الشاعر في عمل الشعر ثم يكتب القوافي التي تناسب ذلك الوزن الذي هو فيه، ثم يأخذ مستعملها، وشريفها وما يساعد على معانيه، وما يوافقها، ويطرح ما سوى ذلك، إلاّ أنّه لابد أن يجمعها ليكرر النظر فيها، ويعيد عليها تخيره في حين العمل، وهذه هي طريقة الحذاق، ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفوا أثبته ثم رجع إليه فنقحه وصفّاه من كدره، وذلك أسرع له وأخف عليه وأصح لنظره وأرخى لباله، أما الطريقة الخامسة فعلى العكس من سابقتها فلا يثبت البيت إلاّ بعد إحكامه في نفسه وتثقيفه من جميع جهاته

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص340.

2– المصدر نفسه، ص345.

وذلك أشرف للهمة وأدل على القدرة وأظهر للكلفة وأبعد من السرقة[1]. وهذا يدل على تفهم ابن رشيق لعملية قول الشعر التي لا ترتبط فقط بالاهتمام أو الراحة النفسية بل بالقدرة على التشكيل والصناعة والتنقيح القائم على الاختيار وتوزيع الألفاظ أو ما سماه جاكبسون JAKOBSON بإسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع حيث يذهب إلى أن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[2].

لقد خص ابن رشيق أبا تمام بحديث مفرد أبان فيه عن حاله وطريقته في عمل الشعر ونظمه، فهو يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره، وحكى عنه قصة طريفة تبين مدى إكراهه نفسه وتكلفه في شعره. وطريقة أبي تمام في نظم الشعر ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدور على طريقة التصدير وقال بأن هذه طريقة الشعراء المتصنعين كأبي تمام ونظرائه[3].

إن الغرض من استعراض ابن رشيق للآراء من سبقوه هو أن يبين لنا مذهبه وطريقته الخاصة في النظم، فيقول: «والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته غير أنني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني: أفعل ذلك كما يفعل من يبني كله على القافية، ولم أر ذلك بمخل علي، لا يزيحني عن مرادي ولا يغير علي شيئا من لفظ القسم الأول، إلا في الندرة التي يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط»[4].

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص345.

2- ينظر: رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص33.

3- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص343

4- المصدر نفسه، ص344.

وقد تحدث ابن رشيق في ما سبق عن الوسائل الباعثة على العمل الشعري، ونراه يعود ثانية إلى الحديث في ذلك وكأنما أراد إشباع هذا الجانب المهم في هذه القضية، ومن جملة ما أورده سؤاله أحد شيوخ هذه الصنعة عن ما يعين على الشعر؟ فقال: «زهرة البستان وراحة الحمام" من الوسائل التي رواها: "الوحدة، الراحة، الغربة، وفضل الغناء وفرط الطمع والاكتفاء بحال التوسط من الطعام والشراب»[1].

أما فيما يخص رأيه الذي خرج به نتيجة تجربته الذاتية وثقافته الخاصة في هذه القضية فإننا نجده يرجح ويختار ما قيل من أن الحيلة لعلاج كلال القريحة: «ولأن السحر ألطف هواء، وأرق نسيما، وأعدل ميزانا بين الليل والنهار...فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع، وأما لمن أراد الحفظ والدراسة وما أشبه ذلك فالليل، قال تعالى وهو اصدق القائلين: **إن نَاشئَةَ الليل هي أَشَد وطئًا وأَقْوم قيلاً** (سورة المزمل، أية6)، وهذا الكلام الذي لا مطعن فيه، ولا اعتراض عليه»[2].

ويرى بشير خلدون أن ابن رشيق لم يأت فيها بجديد، وإّنما تمثل أراء السابقين وقام بإعادة صياغتها من جديد مفيدا من تجاربه الذاتية وتجارب الآخرين، لكنه بعد ذلك يتراجع عن رأيه هذا ويؤكد أن فضل ابن رشيق يظهر في تمثله الجيد للقضية وعرضها الجميل. وفي ذلك دلالة كما يقول: «على تفهم قوي ووعي جاء بالقضايا الأدبية والنقدية التي كانت سائدة في عصر ابن رشيق، وهي طريقة لا يقدر عليها إلاّ من أوتى ثقافة واسعة وقدرة على التمثيل والاستيعاب وقد كان ابن رشيق الأديب الفذ توفرت فيه هذه الصفات»[3].

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص345.

2- المصدر نفسه، ص342.

3- بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص141.

لقد أضاف ابن رشيق إلى جهود السابقين خلاصة تجاربه الذاتية وآرائه وثقافته كما توج كتابه بملاحظاته ووقفاته النقدية، بحيث يتسم بسمات البحث العلمي والفني الذي يعالج قول الشعر، وفي هذا دليل على وعيه بأسرار العملية الإبداعية التي تستوجب الجانب النفسي من جهة، مثل صفاء الذهن والخاطر حتى تنهال المعاني على الشاعر انثيالا فيصوغها في القالب المناسب. ومن جهة أخرى تتطلب الجانب التشكيلي الذي يمثل القدرة على اختبار الكلمات والقوافي، وهذا أيضا دليل علي مدى صعوبة العملية الإبداعية، وهذا ما يؤكده عبد ا العشي في حديثه عن صعوبة التنظير لعملية الإبداع الشعري، التي يرجعها إلي غموض التجربة الشعرية والحالة الوجدانية التي تنتاب الشاعر إلي درجة أنهم (الشعراء) غير قادرين علي وصف هذه التجربة: «....فإذا كان الشعراء أنفسهم، وهم الذين يعانون الم المخاض- لم يتمكنوا من استيعاب عملية الإبداع ، فكيف نعتبرهم ممن لم تمسسه نار التجربة»[1]، وهنا نستنتج قضية مهمة مرتبطة بالعلاقة بين التنظير والممارسة ففي العصر الحالي نجد أن الشعراء المعاصرين يحاولون أن يدلوا بآرائهم في كتابة الشعر وأحاديث عن التجربة الشعرية إبداعا وأداة، فإن رأي ابن رشيق لا يكاد يختلف عنها ذلك أن منطق الإبداع لا يختلف من عصر إلى عصر، والناقد والشاعر الجيد يلتقيان مع غيرهما من النقاد والشعراء الذين يفهمون فعلا منطق الإبداع الشعري وأدواته من حيث الأصالة والعمق وهو بمثابة مرجع أساس للباحثين. وقد استطاع أن يلم شتات ما كان سائدا من أراء فيجعل الشعر يتشكل من خلال الحالة النفسية والقدرة الشعرية التي تميزه عن غيره، وفي رأي مصطفى سويف أن الفن خبرة متميزة مسحتها لا ذاتية ولا موضوعية بل هي خبرة جمالية تتجاوز في جوهرها التعبير أو الوصف، ولكي نفهم حقيقة الفن علينا أن نفهم عنه الخبرة الجمالية و يبقى الوصف أو التعبير أو التقريب والمشابهة

1- عبد ا العشي: **أسئلة الشعرية**، ص223.

سبل تخدم هذه الخبرة ،وهذه الوسائل على أهميتها لا تستطيع أن تصطاد المتلقي حتى وإن استطاعت أن تؤثّر في نفسية المبدع وتهز وتثير نفسية المتذوق[1].

3- الوظيفة الاجتماعية للشعر:

وفي موضع آخر نجد ابن رشيق يربط الوظيفة النفسية للشعر بالوظيفة الاجتماعية التي لازمت الشعر منذ الجاهلية ويتخذ منها موقفا مغايرا لموقف النقاد، حيث أشار إلى أن قضية التكسب بالشعر قضية مهمة لما لها من صلة وثيقة بالجانب الفني للشعر كما أنها ذات بعد اجتماعي لما لها من صلة بحياة الناس وأخلاقياتهم، فهي قضية قديمة قدم الشعر العربي شغلت بال النقاد قديما وحديثا.

وقد أثار هذه القضية وعقد لها بابا هو باب التكسب بالشعر، وكانت افتتاحية هذا الباب حديث الرسول (ص): «وأنهاكم عن قيل وقال، وعن كثرة السؤال، وإضاعة المال وعقوق الأمهات، ووأد البنات، ومنع وهات»[2].

كذلك أكد بأن «العرب لا تتكسب بالشعر، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاما لها»[3]. وأنهم لم يزالوا على ذلك حتى ظهر فيهم النابغة الذي مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادرا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، فلما جاء الأعشى جعل الشعر متّجرا يتجر به، إلى أن جاء

1- ينظر: مصطفى سويف: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ط4، القاهرة، 1981. ص ك.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص139.

3- المصدر نفسه، ص139.

صاحب هرم بن سنان زهير بن أبي سلمى الذي قال فيه عمر بن الخطاب رضي ا عنه لبعض ولد هرم: «... ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم»[1].

إذن كان ابن رشيق في موقفه من التكسب بالشعر أقرب إلى الأنفة منه، لانسجامه مع ما توحي يه هذه القضية، وقدم شواهد على ذلك من أقواله وأحاديثه، لكنه تراجع عن موقفه شيئا فشيئا وهذا التراجع يظهر في استشهاده بقول عمر بن الخطاب في زهير ثم قوله في الحطيئة إنّه قد ألحن حتى انحطت همته في الشعر ونضبت قريحته إلاّ أنّه أستثنى من ذلك قوله:

إلا بقَايا من أُنَاسٍ بِهِم ... إِلَى سبِيل المكْرمات يهتَدى[2].

كذلك نرى ابن رشيق يروي قولهم في مفاضلة بين الخطيب والشاعر الذي كان في أرفع منزلة ثم انحط بانحطاط مكانة الشعر في المجتمع، ثم يستثني من هؤلاء الشعراء من «وقر نفسه وقارها، وعرف لها مقدارها، حتى قبض نقي العرض مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار تحل به الميتّة، فأما من وجد البلغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر»[3].ويكون بهذا ازدرى لشعر التكسب.

لكنه رجع وتدارك حين قال: «والشعراء في قبولها مال الملوك أعذر من المتورعين وأصحاب الفتيا»[4]. نستشف هنا نوعا من التناقض في رأي ابن رشيق حين قال: «وعلى كل حال فإن الأخذ من الملوك كما فعل النابغة، ومن الرؤساء الجلة كما فعل

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص141.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص141.

3- المصدر نفسه، ص143.

4- المصدر نفسه، ص144.

زهير، سهل وخفيف»[1]. كذلك يقول عن الحطيئة: «فأما الحطيئة فقبح ا همته الساقطة على جلالة شعره وشرف بيته»[2].

ولقد تحدث بشير خلدون عن القيمة الاجتماعية للشعر، بحيث تطرق لقضية التكسب بالشعر فأدرك تناقض ابن رشيق وتراجع موقفه في هذه القضية فبين ابن رشيق بأن التكسب بالشعر طريق لزعزعة المكانة الاجتماعية للشاعر، والحط من قيمته والنيل من سمعته وكرامته ويذكر النابغة كنموذج، ثم تراجع عن موقفه ليتصدى للدفاع عنه، لأنّه ما مدح إلاّ ملكا جبارا تخضع له الرقاب[3] يقول ابن رشيق: «إن من صنع الشعر فصاحة ولسانا، وافتخارا بنفسه وحسه، ولم يصنعه رغبة ولا رهبة، ولا مدحا ولا هجاء فلا نقص عليه في ذلك، بل هو زيادة في أدبه»[4]، وهنا يعنى أن ابن رشيق يضع محاذير أن يتحول الشعر عن وظيفته الأساسية الجمالية، وبهذا يمكن تفسير تناقض ابن رشيق في هذه القضية وتراجعه عن موقفه منها الذي تبينّه بشير خلدون كما رأينا.

إن قضية التكسب بالشعر قضية مهمة لما لها من صلة بالتراث الشعري وتحديد قيمته ومساره الفني الذي اتسعت دائرته وتشعبت اتجاهاته ومقاصده، بل اتخذت دلالته أشكالا متعددة، لكن الشعر العربي لم يتحول عن وظيفته الجمالية بل بقي الشعر في الساحة محتفظا بمكانته في ذلك، بحيث هو صاحب الامتياز الأول، على الرغم من أنّه وظف للتكسب، فالشعر صناعة جمالية تهدف بالدرجة الأولى إلى هز النفس وتحريك المشاعر والوجدان وإثارة المتعة في الذات المتلقية. وهذا ما كان يهدف إليه ابن رشيـق ما يعنى أنّه يرى أن الوظيفة الاجتماعية لا تتناقض مع طبيعة الشعر الجمالية، وإذا حصل العكس فلعله في قدرة الشاعر لا غير، وهو ما نعنى به صناعة الشعر وتشكيله.

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص146.

2- المصدر نفسه، ص146.

3- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص117.

4- المرجع نفسه، ص118.

المبحث الثّاني: صناعة الشعر وتشكيله

1- الطبع والصنعة:

إن قضية الطبع والصنعة من القضايا التي استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء، ولا يكاد أي كتاب تراثي نقدي وبلاغي يخلو من التعرض لهذه القضية بشكل أو بآخر، وإن تباينت الآراء واختلفت وجهات النظر في القضية، فيا ترى ما مفهوم الطبع والصنعة وما موقف النقاد منها وموقف ابن رشيق بالخصوص من هذه القضية؟

أنّه لا يمكن البحث في دلالات أي مصطلح إلا بالرجوع إلى جميع السياقات المختلفة التي ورد فيها و التركيز علي الفروق الدقيقة بين معنى كلمة و أخرى. إلا أن ما يهمنا هنا هو مفهوم هذه الثنائية في نقد ابن رشيق وما موقعها في تحديد العملية الإبداعية بعامة ومفهوم الشعر على وجه الخصوص: «وتأخذ (طبع) معنى الفطرة التي فطر عليها الإنسان، فهي إذن صفة ترتبط بسلوك الإنسان وخلقه»[1] فقد جاء في لسان العرب: «طبع ا على الأمر يطبعه طبعا: فطره وطبع ا الخلق على الطبائع التي خلقها فأنشأهم عليها وهي خلائقهم، يطبعهم طبعا: خلقهم، وهي طبيعته التي طبع عليها وطبعها والتي طبع عليه»[2] ما يعني أن الطبع صفة فطرية في الإنسان.

أما كلمة الصنعة فقد وردت في التنزيل الحكيم في قوله تعالى: **صنْعَ ا ـ الذي أَتْقَن كُل شَيء إِنه خَبِير بِما تَفْعلُون** (سورة النمل، الآية88)، فهي كلمة تعني العمل بصفة مكتسبة بواسطة العقل، وتعتمد المعرفة والممارسة والفطنة والقدرة على الإبداع والتفكير.

1- مصطفى درواش : **خطاب الطبع والصنعة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005، ص12.

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: **لسان العرب**، مادة طبع، ج8، دار صادر، بيروت، 1994، ص232.

والفرق بين الطبع والصنعة من الناحية اللغوية جلي، فالطبع يتوقف عند حد الفطرة في حين أن الصنعة أمر مكتسب عن طريق الممارسة والدربة، ويدعم هذا القول ما ذهب إليه ابن الأثير في حديثه عن الطبع باعتباره المتكأ الذي لا غنى عنه لصاحب الكتابة ويقول بأنه: «وكيف تتقيد المعاني المخترعة بقيد، أو يفتح إليها الطريق تسلك، وهي تأتي من فيض إلهي بغير تعليم ولهذا اختص بها بعض الناثرين والناظمين دون بعض، والذي يختص بها يكون فذا وحدا يوجد في الزمان المتطاول»[1]. ويذهب أبو حيان التوحيدي رواية عن شيخه أبي سليمان أن: «"الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من الروية" ويواصل شارحا فيفرق بين البديهة والروية إذ يرى أن "فضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الروية أنّه يكون أشفى... وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الرواية أن تكون صورة الحسن فيه أقل"»[2].

لقد كانت فكرة الطبع والصنعة معيارا جوهريا في تميز النقاد والشعراء، كما كانت معيارا لدى الجاحظ في رده على الشعوبية في كتابه "البيان والتبيين" ذلك أنه كان يقدم اللفظ على المعنى ويقيس الشعر بمقياس جودته في أسلوبه وصحة طبعه، بحيث يقول: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدنـي إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة»[3]. فالجاحظ يفضل اللفظ على المعنى لأن المعاني مشتركة بين الناس وهي في متناول الجميع، وعلى الشاعر الحاذق اختيار الألفاظ والوزن والصياغة الجيدة. والطبع عند الجاحظ معناه البديهة، والارتجال، بحيث يقول: «وكل

1- ضياء الدين ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،** ج2، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعى، ط2، الرياض، 1983، ص58.

2- أبو حيان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة،** المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 1953، ص132.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **كتاب الحيوان،** ج3، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، القاهرة، 1960، ص131-132.

شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام...، وكانوا أميين لا يكتبـون ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر»[1]. ويعرف ابن قتيبة المتكلف بأنّه الذي يعيد النّظر وينقح ويقوم شعره[2] أما المطبوع من الشعراء «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينّت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[3].

وتترادف لفظة الطبع مع ما سماه الجاحظ "الغريزة" إذ يقول ابن قتيبة في تعليله عسر قول الشعر: «إنّه قد ينشأ، من عارض يعترض على الغريزة»[4] أي يؤثر في الطبع التي هي كلمة متعددة الدلالات، فقد تعني القوة الشعرية، يقول ابن قتيبة أن الشعراء مختلفون في الطبع فقد يسهل على البعض غرض كالمديح ويعسر غرض آخر وهكذا[5] إنّه يعدد طبقات المطبوعين، فالشاعر قد يكون قادرا على إنتاج في غرض ما بجدية، في حين لا يتمكن من الإجادة في غرض آخر وعليه فدلالة هذا النص تعني: «القوة الشاعرية، وبما أن عملية الإبداع عملية معقدة تلتبس على الشاعر والناقد معا»[6]. جعل ابن قتيبة الشعراء في فئتين، مطبوع ومصنوع فالمتكلف عنده هو الذي يحرص على تقّويم شعره وتنقيحه وطول التفتيش فيه كزهير والحطيئة[7].

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج3، ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص28.

2- ينظر: أبو محمد عبد ا بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج1، طبعة محققة ومفهرسة، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص22.

3- المصدر نفسه، ص34.

4- نفسه، ص37.

5- ينظر: نفسه، ص37.

6- مصطفى درواش: **خطاب الطبع والصنعة**، ص36.

7- ينظر: ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج1، ص22

أما المطبوع فهو القادر بسهولة على القوافي ويوصف شعره بعذب الطبع وجمال غريزي[1]. لقد رفض ابن رشيق التكلف الناشئ عن ضعف ملكة الشاعر وعدم إصابة الغرض المقصود والوفاء به، فيجب أن يكون الشاعر متفطنا وخبيرا لكي يكون صانعا منقحا ويمتاز بالمهارة والقدرة على تشكيل القوافي ويتجنب الشعر الردئ. ولم يختلف الجرجاني عن ابن قتيبة، بحيث عاد إلى إحياء الموضوع الذي طرحه ابن قتيبة حين تحدث عن الطبع والصنعة في الشعر فقال: «الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والروية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسابه»[2]. ويعتبر الطبع عنده موهبة بحيث يرى أن الجزالة تغلب على شعر القدماء وهذا راجع للعادة والطبيعة الإنسانية، مضيفا إلى ذلك التعمل والصنعة. ورغم اختلاف آراء النقاد وتفاوت المفاهيم حول هذه القضية لكن يتفق أغلبهم على أن المطبوع من الشعراء هو الذي يأتيه الشعر طوعا دون التكلف وبذل الجهد وإجهاد الفكر والخيال. أما شعراء الصنعة والتكلف فهم يسعون إلى تثقيف أشعارهم وينقحون أقوالهم و يعيدون النظر في معانيهم بل كأنهم يصنعون شعرهم صناعة ويتكلفون فيه ضروبا من البيان والبديع ويغرقون في المعاني والصور، وهذا راجع لاختلافهم في الموهبة والطبع والثقافة والزمان والمكان.

لقد نالت هذه القضية من اهتمام ابن رشيق الشيء الكثير فأفرد لها بابا بعنوان المطبوع والمصنوع يرى فيه أن الشاعر لا يخرج عن طبيعته الفنية «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار. والمصنوع وإن وقع عليه الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين»[3]. وأوضح أن الصنعة نوعان، مذهب صنعة يعتمد الطبع العفوي مع التنقيح والتهذيـ ـب، ومذهب صنعة يعتمد القصد والتكلف. فاعتبر المطبوع هو الأصل في

1- ينظر: ابن قتيبة: **الشعر والشعراء،** ج1، ص94.

2- القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه،** تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006، ص23.

3- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص225.

كل نص أدبي نثري أو شعري، بحيث يكون قيامه على أساس الطبع الذي يولد المعاني المرداة اعتمادا على القوة الذهنية للشاعر، وبحيث تكون الألفاظ والصورة واضحـة وحينئذ يوصف النص الشعري بالصنعة التي تقوم بنفي صفاته السلبية: وهي التكلف يقول: «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في البيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالاواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنّما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها»[1].

يحدد ابن رشيق سمات النص الشعري وهي الطبع والرواية والدربة، والطبع هو الأساس الذي تنبني عليه العناصر الأخرى فهو الأصل: «الطبع هو المستقر والثابت والأصل والنهاية، لذلك هو أساس الشعر»[2]. أما الدربة والروية فتمنحان للشاعر الثقافة التي تمكنه من اختيار الكلمات وتوزيعها وعقد علاقات بينها، وإنشاء الصور التي تؤسس للمعنى الجيد والمعرفة والذوق، بحيث تتيحان للشاعر الوقوع على المعنى الشعـري ويكون الطبع قائما بذاته. ولا قيمة للشعر الذي يخلو من المعنى الجيد. وقد أراد ابن رشيق من هذه المشابهة التي تدل على أهمية الرواية التي: «تناظر الحوائط والجدران إلي تحقيق الحماية والأمن لمن يأوي إليها»[3]. فالبيت الشعري عند ابن رشيق متشابه منطقيا وخياليا مع البيت من البناء فالبيت من الشعر يساوي البيت من البناء فهو بمثابة تقريب الفن الشعري إلى المتلقي، بحيث يخاطبه بما يفهم حين يعبر عن البيئة التي يعيش فيها وهي بيئة الحضر والمدر معا كالتالي:

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص212

2- مصطفى درواش: **خطاب الطبع والصنعة،** ص43.

3- حسين البنداري: **الصنعة الفنية في التراث النقدي،** مركز الحضارة العربية، ط1، دب، 2000، ص74.

الطبع ← الرواية ← العلم ← الدربة ← المعنى.

قراره ← سمكه ← دعائمه ← بابه ← ساكنه.

والشاعر بحاجة إلى توظيف هذه الطاقة في تنقيح النص وتثقيفه لتفادي الفراغ مثلما فعل زهير حين صنع الحوليات، بحيث كان يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقيد. وذكر ابن رشيق من شعراء هذا المذهب (الصنعة) غير المتكلف الحطيئة، وقد مثل له بقوله:

فلا وأبيك ما ظلمتْ قُريع ... بأن يبنوا المكارم حيث شـاؤوا

ولا وأبيك ما ظلمت قُريع ... ولا برموا لذاك ولا أسـاؤوا

بِعثْرة جارِهم أن ينْعشُوها ... فَيغْبر حولَه نَعم وشَـاء[1].

كما استشهد بأبيات لأبي ذؤيب يصف فيها الحمار الوحشي والصائد:

فوردن والعيوقُ مقْعد رابيء الضـ ... ـربـاء خَلْفَ النجم لا يتتَلـع.

فكَرعن في حجرات عذْبٍ بارِد ... حصبِ البطاح تَغيب فيه الأكْرع

وقد أشاد ابن رشيق بما اطرد للشاعر في هذه القصيدة من نسق بالفاء، دون أن ينحل عقد عقده أو يختل بناؤه، ورد هذا التمكن لثقافته ومراعاته لهذا الجانب بالتجويد والإتقان[2].

ويمضي ابن رشيق في معالجة هذه القضية التي وصلت فيه مرحلة جيدة من النضج مستضيئا في ذلك بآراء السابقين وأقوالهم،و قد كانت له ملاحظات خاصة فتراه يسجل ما جاء من الصنعة في الشعر نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد يستدل

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص226.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص227.

بذلك علي جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، بخلاف ما إذا كثر وتكرر فانه عيب ويسمه عيب يطبعه ويسميه بالكلفة [1].

فابن رشيق يريد بذلك القول إن الصنعة أو الإضافة التحسينية يجب أن تكون محددة ومنحصرة في البيت أو البيتين من القصيدة الواحدة «إن ابن رشيق نظر إلى المسألة في بعدها الكمي الذي يرتكز على العدد والإحصاء، وكأن صنعة البيت أو البيتين مجرد ضرب من التزيين المستحب الذي يلف القصيدة»[2].

وكذلك نجد ابن رشيق يقر باستحالة أن يتأتى شعر الشاعر كله متصنعا، ومن ثمة فإن الشاعر إذا أصر على تصنيع القصيدة أو جعلها كلها مصنعة، فيقع في دائرة التكلف المعيب المناقض للطبع، حيث يكون عمله غير فني. ويطالعها بحكمه في مذهب شاعرين من المولدين (البحتري، وأبو تمام)، حيث كثر الحديث حول مذهبهما والخلاف العقيم حولهما حتى سطر الآمدي مجادين في الموازنة بينهما.

وجاء ابن رشيق وقطع في مذهب أبي تمام والبحتري علي أنهما من مذهب واحد عنده يتمثل في الصنعة، التي ترتكز على البديع والزخرفة، لكنه مع جمعهما في مذهب واحد يمايز ويفرّق بينهما بدقة محكمة، فمذهب الصنعة التي يجمع بينهما يلتقي فيه مذهبان ويتفرع منه نوعان من الصنعة حيث طبيعة كل شاعر ومذهبه الخاص «كان أبو تمام ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيرا إلاّ شاعر متصنع كحبيب و نظرائه، والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا اقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول علي ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية، ولم أر ذلك بمخل

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص228.

2- مصطفى درواش: **خطاب الطبع والصنعة**، ص38.

علي، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغير علي شيئا من لفظ القسيم الأول، إلاّ في الندرة التي لا يعتد بها أو علي جهة التنقيح المفرط»[1]، فصناعة البحتري أقرب إلى الطبع والسماح والسهولة وقرب المأخذ، وأبعد عن التكاف، أما صنعة أبي تمام فهي أبعد عن الطبع المواتي وأقرب إلى التكاف والولع بوعورة الألفاظ،مع التصنع المحكم طوعا وكرها حيث يقول ابن رشيق: «وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب، والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها: فأما حبيب فيذهب إلى حزونة (الغلاظة) اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام،.. مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[2].

ويذهب مصطفى درواش إلى أن ابن رشيق تداخلت عنده الصنعة والتكاف ولا يمكن الفصل بين الصنعة والبديع، ولا بين الصنعة والتّصنيع خاصة في بحثه الفرق بين صنعة البحتري وصنعة أبي تمام،كما اضطرب تعريفه للصنعة فيذهب مذهب النافر منها مرة، ومرة وأخرى يبدى إعجابه بشعر الصنعة، وعندما يفرق بين المصنوع والمتكلّف يعتمد مقياس المطبوع ويميز المصنوع الذي يكون بدون تّكلّف ومشقة[3].

هذا ما قاله ابن رشيق في مذهب البحتري وأبي تمام، وما يلاحظ أن ما قاله عن البحتري لا يخرج عما قاله الآمدي من قبله، حيث يقول: «وجدت أكثر أصحاب أبي تمام

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص 344.
2- المصدر نفسه، ص228.
3- ينظر: مصطفى درواش: **خطاب الطبع والصنعة**، ص40.

يدفعون البحتري عن حلو اللفظ، وجودة الوصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء وأنه أقرب مأخذا، وأسلم طريقا من أبي تمام، ويحكمون مع هذا أن أبا تمام أشعر منه»[1].

ويعقب على هذا الحكم الذي حكم به أنصار أبى تمام فيقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف»[2] وهذا يعنى أن ابن رشيق لا يحبذ التغريب، أي عقد علاقات غير معقولة بين الكلمات لأنه يؤكد على الفهم ووضع الألفاظ مواضعها والاستعارة اللائقة، أي أنه لا يذهب بعيدا في الانزياح، وهذا ما سماه جون كوهن اللغة اللامعقولة إذ يرى أن: «العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة، لكن عدم الملاءمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض، وغير قابل لها في العبارة الثانية، فالتشابه بينهما من الناحية البنائية إذن ليس إلاّ من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللّغوي، لكن هذا الانتهاك ليس إلاّ الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير، فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست إلا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر»[3].

يذهب ابن رشيق إلى أن بعض التكلف لا يضر ما لم يكثر منه صاحبه فيغلب على البيت كله ويؤكد ذاك بقوله: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان

1- أبو القاسم الحسن بن بشير يحيي الآمدي: **الموازنة بين أبي تمام و البحتري،** ج2، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار النشر منيل الروضة، دط، القاهرة، 1944، ص380.

2- المرجع نفسه، ص380.

3- جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،** ص225-226.

المصنوع أفضلهما، إلاّ أنّه إذا توالى ذلك وكثر لم يجز البتّه أن يكون طبعا واتفاقا، إذ ليس في طباع البشر»[1]، إنّه يريد بذلك أن تفضل بيتا مصنوعا في القصيدة على بيت مطبوع فيها قد حمل معناه، وهذا راجع لانفراده وعدم تعدد نظيره، كما يوحي بأنّه قد وقع عفوا، فالجودة تظهر في البيت الواحد. وإنما يحدث التزايد في الأبيات المصنوعة ولا يجب أن يكون طبعا واتفاقا، لأنّه غير موجود في طباع البشر، يعلق على ذلك مصطفى درواش فيقول: «إن الصنعة ليست فاعلية ثابتة في بيت أو بيتين، وإنّما هي فاعلية متحركة محتملة في بناء النص الشعري يخلق إطارا فنيا يحس به المتلقي»[2].

ويقسم ابن رشيق- بحس الناقد الخبير- الشعر قسمين: قسما مطبوعا وقسما مصنوعا، ثم يعرف المطبوع بأنه هو الأصل الأول للشعر، والأمر جلي لان كل فن يأتي طبيعيا منسابا متسلسلا. أما المصنوع فهو الذي يأتي في المرحلة الثانية من الإنتاج حين يلم الشاعر أو الأديب بمختلف القواعد الماما شاملا، ويحيط بالصناعة إحاطة واسعـة فيغدو متمكنا من فنه، مدققا لصنعته منزاحا عن الطبع ليصبح الطبع بمثابة المألوف والصنعة بمثابة غير المألوف أو الغريب «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع إن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[3] وقد بين بشير خلدون أن ابن رشيق عندما تحدث عن هذه المذاهب الشعرية الثلاثة قد سبقه إليها الأوائل أمثال شيخه أبي إسحاق الحصري الذي تحدث عنه من قبل

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص230.

2- مصطفي درواش: **خطاب الطبع والصنعة**، ص39.

3– ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص225.

ونص على هذه المذاهب الشعرية، حيث يعد صاحب الفضل الأول في استقراء واستجلاء هذه المذاهب الشعرية ولا شك أن ابن رشيق اقتدى به وأفاد منه[1].

ولا ننكر فضل ابن رشيق فقد محص هذه المذاهب وبسط القول فيها، بل اعتبر هذه المدارس الشعرية بمثابة القواعد والأركان التي بنى عليها حديثه حين استفتح بها الباب ودخل منها إلى البحث المستفيض في هذه القضية المهمة في النقد الأدبي، ونرى حكم ابن رشيق في مذهبي أبي تمام والبحتري يسلمه إلى إعطاء آراء أخرى في مذاهب صنعة بعض الشعراء، فيرى أن ابن المعتز: «أكمل وأعجب الشعراء المتصنعين لأنه صاحب صنعة خفية لطيفة حتى لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلاّ للبصير بدقائق الشعر، وهو عنده ألطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعا وافتنانا، وأقربهم قوافي وأوزانا»[2]، كما نجده يعطى النصيحة لناشئي الشعراء وطالبي التصنيع بمطالعة شعر حبيب ومسلم بن الوليد لما في أشعارهما من الفضيلة ولأنهما طرقا إلى الصنعة طريقا سهلا، والطريق السهل هو عدم اللجوء إلى الأغرب واللامعقول في صناعة الشعر. فاضل ابن رشيق بين أبي تمام ومسلم إذ ينعته بسهولة الشعر ويخصه بالمزية والفضل: «على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب، وأقلّ تكلفّا، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني إلاّ النبذ اليسيرة»[3] ويسوقه هذا الحديث عن منزلة مسلم وأوليته في البديع إلى أن يؤرخ لهذا الركن المهم في التصنيع، فيذكر أن بشارا وابن هرمة هما من فتق البديع من المحدثين واقتدى بهما كلثوم بن عمر العتابي وأصحابه مسلم بن الوليد وأبو نواس، ثم جاء حبيب والبحتري وابن المعتز الذي انتهى إليه علم البديع وصنعته، ويعقد بعد ذلك طرفا من موازناتهم في

1- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص206.

2- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص228.

3- المصدر نفسه، ص229.

الصنعة بين الشعراء المولدين والقدماء فإذا أبو نواس يشبه النابغة لما اجتمع له من الجزالة والرشاقة والمعرفة في مدح الملوك. أما بشار فإنّه يشبه امرأ القيس لتقدمه على المولدين ومن آرائه أن بشار أبو المحدثين كذلك من آرائه الخاصة تفضيله بيت الصنعة علي بيت الطبع إذا وقع كل منهما نهاية في الحسن أو الجودة في معنى الآخر، ولم تؤثر الكلفة في بيت الصنعة أو يظهر عليه التعمل وليس من المستساغ المقبول عنده توالي أبيات الصنعة وكثرتها لان باعثها حينئذ أقرب إلى التعمل والتكلف وأبعد من الطبع والاتفاق[1].

ولهذا يرى ابن رشيق أن على الشاعر إذا غلب عليه حب التصنع أن يترك للطبع مجالا يتّسع فيه ويقول: «وإذا كان الشاعر مصنعا بان جيده من سائر شعره: كأبي تمام فصار محصورا معروفا بأعيانه، وإذا كان الطبع غالبا عليه لم يبن جيده كل البينونـة وكان قريبا من قريب كالبحتري»[2]، فتفضيل ابن رشيق بيت الصنعة بشرطه على بيت الطبع، ورأيه في توالي أبيات الصنعة كان منسجما مع ما يقول به الطبع الأصيل والذوق السليم.

واستشهد ابن رشيق بنص لابن الرومي في تصنيع أبي تمام حيث قال ابن الرومي أن أبا تمام كان يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها، والذي أراه أن ابن الرومي أبصر بحبيب وغيره منا، وأن التسليم والرجوع إليه أحزم، ثم نبه على انه هنا سيعرض كلامه ويبين مراده، لا أن يعترض عليه أو يخالفه فأوضح أن المعنى الذي أشار إليه ابن الرومي هو ما كان يطلبه الطائي إنما هو معنى

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص229.

2- المصدر نفسه، ص230.

الصنعة كالتطبيق والتجنيس وما أشبههما لا معنى الكلام الذي هو روحه، وأن اللفظ الذي ذكر أنّه لا يبالي به إنما هو فصيح الكلام ومستعمله[1].

ويتبع ذلك بأقوال ينقلها عن الجاحظ وغيره، فينقل عن الجاحظ قوله في الألفاظ المتخيرة: «انها الوسط لا الساقط المبتذل ولا الحوشي إلاّ أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا كما ينقل عنه حكاية في إغراب بعض الشعراء ويورد عن غيره حكاية أبي تمام المشهورة وقد انشد في محفل فسأله أحدهم "لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فرد عليه: لم لا تفهم ما يقال؟ ففضحه»[2]. وكأن ابن رشيق إنّما أراد أن يقنعنا بالقول إن صنعة التكلف قد تجر إلى الخفاء والتعقيد، مؤكدا بذلك حكمه السابق في مذهب أبي تمام فيطلب الصنعة طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد فيطلبها بكلفة ويأخذها بقوة. ويختم بحثه في هذه القضية فيذكر طائفة من قدماء المصنّعين وينقل عن الأصمعي قوله: «إن من عبيد الشعر: زهيرا والنابغة وألحق بهما: طفيلا الغنوي والحطيئة والنمر بن تولب»[3]. ولا شك أن ما ذهب إليه ابن رشيق في هذه القضية يعد مهما إذا قورن بجهود السابقين في القول بمذهب صناعة الشعر، إلاّ أن له الفضل في تركيزه على هذا المذهب ومحاولته تطبيق أراء بعض الشعراء عليها، إلى جانب محاولته الموفقة في إدارة القضية وبلورتها والنظر إليها من خلال الآراء النقدية، وحكمه فيها بالاعتماد على موقفه الناضج من قضية مذهب الصنعة عند الطائيين وحسمه القول في ذلك، إلى جانب أرائه القيمة التي جمعت أراء سابقيه في هذه القضية. وهو هنا يلتقي مع الشعرية المعاصرة خاصة شعرية الانزياح التي تقر الانزياح (الصنعة) كمبدأ، لكنه لا يجب أن ينتهي إلى اللغة اللامعقولة مثلما أكد جون

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص231.

2- المصدر نفسه، ص232.

3- نفسه، ص233.

كوهن بأن «الشعر ليس لغة جميلة، ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى»[1].

2- قضية اللّفظ والمعني:

تعد قضية اللفظ والمعنى نتيجة حتمية من نتائج التفكير الفلسفي والعقائدي الذي ساد القرن الثالث الهجري، فهي صورة معبرة من صور التفكير المنطقي الجامد والنظرة الشكلية للشعر، كما أنها تعتبر من القضايا القديمة، إذ أثارها النقاد اليونانيون إبان عصرهم الذهبي أمثال سقراط وأرسطو وأفلاطون، حيث كانوا مولعين بجمال الأسلوب والزخرفة اللفظية التي تتضمن روعة الإطار الخارجي.كما أثارها الشكلانيون الروس عندما انطلقوا من فكرة الفصل بين الشكل والمضمون التي كانت سائدة في أوربا «إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء. فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ولكن نتيجة تفاعلها، وبالتالي نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى»[2].

وقد اهتم العرب كذلك بهده القضية، وكثر الحديث عن المعاني والألفاظ في الشعر فاعتبر الجاحظ الألفاظ أساسا لتقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، واهتم بجمال الأسلوب والصياغة: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه...فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، كان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه»[3]، كما يرى، أن أحسـن الكلام ينشأ من خلال المزاوجة بين المعنى الشريف واللفظ البليغ، ولا يختلـف

1- جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ص185.

2- نصوص الشكلانين الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982، ص77-78.

3- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص83.

أبو هلال العسكري عما ذهب إليه الجاحظ في تصوره للعمل الفني، في اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجي للشعر، وهو في رأيه مجال الحكم وميدان الجودة والبراعة في الفن، فقد صرح بقوله: «إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدلّ عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة»[1].

لقد أثارت هذه القضية اهتمام نقاد العرب، ولم تكن حكرا علي نقاد المشرق بل حظيت باهتمام نقاد المغرب الإسلامي، وكان ابن رشيق من أبرز النقاد الذين خاضوا في الحديث عن هذه القضية، فقد تطرق لقضية اللفظ والمعنى باعتبارها أهم ثنائية في النقد العربي.

وقد أعطى ابن رشيق رأيه حول ثنائية اللفظ والمعنى، وتقدير مدى الارتباط بينهما ومنزلة كل منهما وتأثيره في الأخر، يقول: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم...وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة»[2].

في هذا النص يقر ابن رشيق بضرورة عدم الفصل بين اللفظ والمعنى في العمل الفني لأن «مفهوم الخلق الأدبي بوصفه كلا لا يتجزأ لا ينفصل فيه لفظ عن معنى، كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ وإنّما هما عنصران متلاحمان يولدان في وقت واحد»[3].

1- أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص19.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص217-218.

3- محمد زكي العشماوي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت د.ت، ص270.

فالشعر عنده كالإنسان تماما جسمه هو اللفظ وروحه هو المعنى، والعلاقة بينهما قوية مثل ارتباط الروح بالجسد، بحيث إذا اختل احدهما ضعف الشعر وأصبح خاليا من القيم الفنية والجمالية.

وقد انقسم النقاد التراثيون إلى مذاهب، منهم من آثر اللفظ واعتبره أساس العمل الأدبي، ومنهم من ذهب عكس ذلك فرأى أن الأولوية للمعنى في الحكم على الكـلام وفريق ثان زواج بينهما وأقر بعدم الفصل.

وقد صنف ابن رشيق الشعراء بحسب تفضيلهم للفظ والمعنى إذ يقول: «من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده»[1]، وهم ثلاث فرق. فريق يرى فخامة الكلام وجزالته، طبعا من غير تصنع وجعل على رأس هؤلاء بشار في مثل قوله:

إذا ما غَضبنَا غَضبةً مضرِّيّةً هتَكْنَا حجاب الشَمس أو قَطرتْ دما

إِذَا ما أعرنَا سيدا من قَبيلَـة ذُرى منْبرٍ صلى علَينَا وسلمـ ـ ـا[2].

يظهر جليا أن بشارا من المولعين باستخدام البديع وتحسين اللفظ باعتباره أساس الحكم على جودة الشعر أو رداءته. يقول: «وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللّفظ أغلى من المعنى ثمنا، وأعظم قيمـة وأعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع النّاس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف»[3]. وأما من يؤثر المعنى على اللفظ «فيقصد صواب المعنى ولا يبالي بصورته اللفظية ومنهم مطبوعون كابن الرومي والمتنبي، ومنهم متصنعون وهذا التصنيف لا يعني تجاهل أحد قطبي الدلالة إنّما يقوم على التنويه بالخاصية التي تميز كل فئة وتلفت النظر إلى طريقة بنائها الكلام، فبشار

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص218.

2- المصدر نفسه، ص218.

3- المصدر نفسه، ص221.

الذي عد من اللفظين زاد وأصحابه معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدا تتردد و تتولد والكلام يفتح بعضه بعضا»[1].

أما موقف النقاد من قضية اللفظ والمعنى فيذكر أن أكثرهم على تفضيل اللفظ على المعنى، ومن هؤلاء أستاذه عبد الكريم النهشلي الذي كان يؤثر اللّفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه، وآخرون من النقاد على المساواة بينهما «فالمعنى كالصورة واللفظ كسوتها، ولابد أن تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها من اللباس وإلّا بخست حقها»[2].

وهو ما ذهب إليه قديما أرسطو حين عرف الشعر بأنه محاكاة عن طريق اللّغة إلاّ أنّه «على الرغم من أن مادة التعبير الأدبي هي الجمل بما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو منثورة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال»[3].

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التي قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة. كما لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الألفاظ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة في الشعر.ولذلك نجد بعض المحدثين يحكمون عليه بالتذبذب لعدم وضوح رأيه، فبشير خلدون يرى أن ابن رشيق قد أدلى برأيه بوضوح حين تحدث عن هذه القضية بقوله: «اللفظ جسم وروحه المعنى" وفي رأيه أن ابن رشيق أرد التسوية بين اللفظ والمعنى،ومنذ البداية شبه وجهي القضية بالروح والجسد اللذين لا حياة لأي منهما بدون الآخر، بل نراه يتراجع عن هذا الرأي، ويرى أن ابن رشيق يميل إلى جانب اللفظ ويعطيه الأولوية وقد قضى له بهذا الحكم، حيث يرى أن الخلل والفساد لا يدركان المعنى

1- الأخضر جمعي: **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب،** منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص119.

2- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص222.

3- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث،** نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص246.

إلاّ من جهة اللفظ، وهذا معناه كما يقول: «أنّه كلما كانت الألفاظ جميلة مختارة كان المعنى جميلا جيدا، فإن اختلت الألفاظ اختل المعنى، فالعلاقة بين الفظ والمعنى تكاد تكون علاقة جدلية»[1].

بعد ذلك يرى أن ابن رشيق مع هذا يقرر أن «الألفاظ قد تبقى مواتا لا قيمة لها إذا اختلت معانيها»[2]. وقد اتخذ بشير خلدون ذلك منطلقا لتراجعه مرة آخرى والحكم بتذبذب ابن رشيق، إذ أراد أن يقف موقفا توافقيا بين القائلين بتقديم اللفظ وبين أنصار المعنى، ولكن في نفسه شيئا من الميل إلى الألفاظ علي غرار أستاذه عبد الكريم النهشلي الذي يستند إليه في كثير من الآراء، لكن على الرغم من ذلك فابن رشيق حاول أن يقف هو الآخر موقفا معتدلا في قضية اللفظ والمعنى،غير أنه لم يستطيع أن يخفي ميله إلى تفضيل الألفاظ حين صرح بأن أكثر الناس يميلون إلى العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف، أما المعاني فهي موجودة في طباع الناس يستوي فيها الجاهل والحاذق. وهو ما ذهب إليه الجاحظ في مقولته المشهورة (المعاني مطروحة في الطريق) ويختم بشير خلدون القول في موقف ابن رشيق في اللفظ والمعنى بقوله: «إننا نستطيع بعد هذه الجولة أن نختم القول في ابن رشيق بأنه كان يفضل الاعتناء بالألفاظ مع تجويد المعنى»[3]، هذا هو رأي بشير خلدون في قضية اللفظ والمعنى عند ابن رشيـق وهو كما رأينا متأرجح الموقف في تقريره، فقد اتخذ من عبارات ابن رشيق منطلقا لهذا التأرجح المتدرج إلى أن استقر على أن ابن رشيق وإن حاول أن يقف موقفا توفيقيا في القضية فإنّه يميل إلى تفضيل اللفظ. وإذا وافقنا هذا الرأي جعلنا ابن رشيق يلتقي مع الشكلانين الروس الذين يرون أن الشعر تشكيل لغوي، وعلى هذا الأساس سعوا إلى إنشاء علم خاص بالأدب يقوم على البحث عن القوانين الشكلية التي تجعل من الأدب أدبا.

1- بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص175.

2- المرجع نفسه، ص175.

3- نفسه، ص178.

ويخالف عبد الرؤوف مخلوف تماما ما رآه بشير خلدون، إذ يذهب إلى أن ابن رشيق أقرب إلى المعنى منه إلى اللفظ لكنه لا ينكر في الوقت نفسه أنه يهتم أيضا بالألفاظ ويجعل العلاقة بين اللفظ والمعنى متكاملة بقوله: اللّفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد[1].

إلاّ أننا نلاحظ تراجعا في رأي عبد الرؤوف مخلوف، حيث يحكم أن ابن رشيق من أنصار المعنى دون اللفظ في قوله:«إنّه يكبر المعنى كما يكبر اللفظ أو يزيد»[2]. فابن رشيق أقرب إلى المعنى منه إلي اللّفظ.

وقد عبر عن رأيه في قضية اللفظ والمعنى في التراث العربي بقوله: «أما عن رأيي في القضية فأقرر أن جانب المعنى أحق بالرعاية من جانب اللفظ، وعندي أن الآثار الأدبية راعت المعنى دائما وأبدا، فتركت لفظا إلى غيره لأنه يؤدي معنى لا يؤديه المتروك»[3].

وقد ربط المحدثون كذلك بين قضية اللفظ والمعنى حتى يخيل إليك أنّهما شيء واحد وسعوا إلى تطوير نظرتهم هذه، وصعدوا بها إلى مستوى الحقائق الثابتة من خلال إشباع البحوث والاستدلال بها، والنسج على منوالها، حتى أخذت طريقها إلى مستوى النظريات والصيغ النهائية. كما أن الأسلوب والفكر يعدان شيئان واحدا وإنّه من الخطأ محاولة فصل الشكل عن المادة[4]. إذن من الطبيعي أن ينظر إلى الألفاظ على أنّها أساليب وإلى المعاني على أنها أفكار، ثم يخطئ القائلين بفضل تلك الألفاظ على هذه المعاني.

1- ينظر: عبد الرؤوف مخلوف: **ابن رشيق ونقد الشعر**، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1983، ص191.

2- المرجع نفسه، ص194.

3- نفسه، ص197.

4- ينظر: وليم فان أوكونور: **النقد الأدبي**، ترجمة: صلاح إبراهيم، دار صادر، دط، بيروت، 1960، ص102.

ويقول محمد الصغير باتحاد الشكل والمحتوى ويرى فيهما شخصية واحدة لا يمكن أن ينظر إلى أجزائها في استيعابها وتحديد النظرة الفاحصة إليها،يقول: «إن القصيدة تتمتع بشخصية متماسكة حية، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حد»[1]. ويدعم رأيه هذا بقول الناقد الأمريكي "كليث بروكس Klith Brooks" الذي يرى استحالة فصل المادة عن الشكل وبالعكس في أي حال من الأحوال لان تركيبها قد اتحد فلا يبرز إلا كلا موحدا فيقول: «إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلا موحدا، أي يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر، لن ينفصل عن موسيقاه، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة، أي القصيدة ذاتها»[2].

ونرى أن موقف ابن رشيق في هذه القضية كان معتدلا ثابت النظرة إلى وجهي القضية، فقد آثر التوسط في الأمر دون أن يميل إلى أي من اللّفظ أو المعنى على حساب الآخر والدليل علي ذلك قوله: "اللفظ جسم وروحه المعنى.." ويبين أن ارتباط اللفظ بالمعنى كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوي بقوته ، ثم راح يؤكد ويوضح طبيعة هذا الارتباط الثنائي بصورة جدلية منطقية متوازنة أوفت كلا من طرفي القضية حقه دون الإحساس بأنه يميل أكثر إلي أي منهما أو يفضل أحدهما على الأخر.

إن ابن رشيق في هذه القضية على حق وصواب، وأن ما أقامه من دليل قائم على التلازم الجدلي المنطقي بين طرفي القضية صحيح مقنع، ذلك لأنّه قام على التلازم المنطقي المتوازن الذي لا يطغي فيه طرف على الآخر، ولأن هذا الرأي هو الذي يستقيم مع النظرة والقيمة الفنية الصحيحة التي تنظر إلى اللفظ والمعنى علي أنّهما ركنا الفصاحة

1- محمد حسين الصغير: **نظرية النقد العربي، رؤية معاصرة**، دار المؤرخ العربي، ط1، بغداد، د.ت، ص34.

2- المرجع نفسه، ص34.

والبلاغة، وأن تجويدهما معا قوة وتمكن وظفر بالعمل الفني الجميل، وأن الإخلال بهما أو بواحد منهما على حساب الآخر كله ضعف وتشويه ونقص في العمل الأدبي.

إن هذه القضية ذات وجهين متعادلين في التأثر والتأثير، متلازمين تلازم الروح والجسد كما يقول ابن رشيق يتأثر كل منهما قوة وضعفا بقوة الآخر أو ضعفه، فلا يوجد معنى صحيح مقبول دون معنى صحيح مقبول والعكس صحيح، فالصحة والحسن شرط في الفصاحة والبلاغة لكي يكون العمل الأدبي صحيحا.

ويبقى الحديث عن علاقة اللفظ بالمعنى مطروحة على النقد ومباحث البلاغة واللسانيات والسيميائيات كلما كان الحديث عن علاقة العلامة أو الدليل باعتباره حاملا ماديا للمعنى، أو المدلول الذي هو الصورة الذهنية التي تنتج في ذهن الفرد في إدراكه لعلاقة الدال والمدلول التي اندرجت قديما تحت قضية اللفظ والمعنى، فتغير اللفظ بالدال والمعنى بالمدلول لتتضح النظرة، وصار من المتعذّر على من يتوجه نحو أحد هما إلا أن يورد الآخر إلى جانبه، «فيكون ذاك كمبدأ المطابقة والمشاكلة بين اللفظ والمعنى ويأخذ هذا المبدأ مدى أوسع يصبح بمقتضاه تلازم المعنى واللفظ انعكاسا للوظيفة المبتغاة أو تمشيا مع خاصية في اللغة كقيامها على غزارة الدلالات»[1]. فمبدأ الوضوح والتركيز على الدلالة في علاقة اللفظ والمعنى شرط لتحقيق الوظيفة التبليغية مباشرة، كما يظهر ذلك في قول الجاحظ «الدلالة الظاهرة على المعنى أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه»[2]. فيجب أن تكون الدلاّلة واضحة والإشارة صائبة ويكون الاختصار في الكلام وتخير الألفاظ كما تكون العلاقة بين البنية الصوتية والدلالية علاقة تقوم علي ما يسميه الجاحظ "بالاقتران" بحيث يعتبره شرطا للكلام الجيد «يتجلى ذلك الاقتران في التعاضد الذي ينشأ بين البنيتين الصوتية والدلالية فيرد الكلام بموجبه

1-الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص43.

2- الجاحظ: **البيان والتبيين،** ج1، ص78.

موسوما بنوع من التلاحم المتين»[1]. أما ابن رشيق فقد أولى الجانب الدلالي اهتماما كبيرا، وهذا راجع لفطنته ووعيه هذه الثنائية وما لها من فاعلية في تكثيف الجانب الإيقاعي وتعزيز الخطاب بقوة فنية، فاشتهر برأيه الداعي إلى ائتلاف اللفظ والمعنى واستطاع أن يجمع في بعض المواقف بين شتى المسائل النقدية، منها ما يبحث في بنية النص، ويعرض فيها لمشكلات الصنعة والأدوات التي يحتاج إليها الشاعر لإخراج القصيدة في أكمل وجه، حيث يقول في نص جمع بين هذه المبادئ «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض، والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية»[2]. إن ما يركز عليه ابن رشيق هو نجاعة البيت الذي يكون نتاجا لتظافر الكلمات في تشكيل المعنى، وهذا الأخير غير مفارق للأشكال فالحديث عنه حديث عن صورته اللفظية التي تشكل بنيتها الصوتية في تناسبها الإيقاعي وفي ميزان الكلام واعتداله، أما التحسينات فهي ثانوية.

نفهم من هذا القول أن ابن رشيق يشبه تشكيل البيت الشعري بالبناء ما يدل على أشكال تلاحم عناصره وكماله، فالمعني يتولد من شكل صياغته ويعتبر سياق الألفاظ في بنيتها التركيبية والصوتية تملي على الشاعر سلطة بنيتها وتفرز دلالتها. فلابد للشاعر أن يختار المقصد لقوله، وهو الذي كان خاف تبنى ابن رشيق قوله: «اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم»[3]. فالعلاقة مشدودة ومتلاحمة بحيث لا يمكن الفصل بينهما،حيث شبه الشعر بالإنسان جسمه هو اللفظ وروحه هو المعنى: فالنظرة دائما منحصرة بينهما وهذا ما دعمه النقاد كالثعالبي الذي يرى أن البليغ هو

1- محمد لطفي اليوسفي: **الشعر والشعرية،** شركة أوربيس للطباعة والنشر، د ط، تونس، 1992، ص83.

2- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص212.

3- المصدر نفسه، ص217.

«الذي يخيط الألفاظ على قدور المعاني»[1]. وكذلك ما جاء في وصية أبي تمام للبحتري في قوله: «كن كأنّك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»[2].

وموقف ابن رشيق يظل مشدودا إلى فكرة الائتلاف بين المعاني والألفاظ، ومعالجة النص عنده تخضع لهذا الحكم الذي يمكن أن يتعمق ويتبلور بتفاعل عناصره معاني وألفاظا ويكون من شأن ذلك تولد الدلالة العميقة والإقرار بغزارتها. فرغم تنوع النقاد واهتمامهم بهذه القضية إلاّ أنّهم ظلوا يتمحورن حول ضرورة الاعتناء بالطرفين لتحقيق تكاملهما وتآلفهما في النص وهي العلاقة الأبدية بين الدال والمدلول حيث لا يمكن تصور احدهما بدون الأخر. مثلما تؤكد الدراسات اللسانية والسميائية الحديثة.

3– قضايـــا الإيقـــاع

3-1-الخارجي:

تعد الموسيقى من العناصر المهمة في الشعر بعامة والشعر العربي منه بخاصة وتشكل بالإضافة إلى الاستعمال الخاص للغة الركن الأساس في بناء الخطاب الشعري لما تقدمه من آفاق تبعث النشوة في نفوس القارئ والمستمع، فأرسطو وهو يمثل قطبا في تاريخ الفكر الإنساني،كان سباقا إلى الإشارة إلي العلاقة القائمة بين الأوزان (البحور) والإيقاع بحيث يقول «من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات»[3] لذلك عني العرب بالعروض باعتباره العلم الذي يحدد أساسيات الإيقاع الشعري، لقد جعل الخليل الشعرية العربية مشروطة بعنصر الإيقاع المتناغم مع المعنى، والمنسجم مع البيئة والغرض والمقصود، وذلك وفقا لما كانت تقتضيه المقاييس المعتمدة لدى العرب، بحيث

1- الأخضر جمعي: **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي،** ص119.

2- المرجع نفسه، ص119.

3- أرسطو طاليس: **فن الشعر،** ص13 .

يرى أن «الشعر هو الكلام المقفى الموزون على مقاييس العرب»[1]. وذلك لان الشعر العربي لا يكون شعرا بالمقاييس المتفق عليها إلا بالوزن الذي انتظمت على نسقه أشعار القدامى. إن عنصر الإيقاع هو الذي يفصل بين النظم والنثر وهو ما يؤكده ابن طباطبا في تعريفه للشعر: «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكاف معه»[2].

جلي من هذا التعريف أن ابن طباطبا اهتم بالشعر لذاته، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفني، فضلا على أنه يعطى الأهمية لأثر الإيقاع في المتلقي. أما المرزوقي فيقول: «...لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه»[3]. والمرزوقي لا يختلف عن ابن طباطبا وغيره من النقاد الذوقيين الذين يرون في «الوزن الفارق الجوهري بين الشعر والنثر، وهو القطب الذي يشد انتباه المتلقي ويثير عواطفه وإحساسه»[4].

ولا شك أن أول شيء يسترعي الانتباه في المعالجات النقدية العربية لموسيقى الشعر هو الوزن، وذلك نظرا لحمولته وسلطته التي تبين القول الشعري وتنظمه على

1- محمد الدمنهوري: **الحاشية علي متن الكافي في علمي العروض والقوافي،** مطبعة التقدم العلمية، دط، القاهرة، 1981، ص13.

2- محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر،** تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، القاهرة 1965، ص41.

3- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة،**ج1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص10.

4- أبو محمد القاسم السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،** تحقيق: علال الغزي، مكتبة المعارف، ط1، الدار البيضاء، 1980، ص218.

المستويين الفني والزمني. قال أبو العلاء المعري «الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس»[1]. أما ابن رشيق الذي خاف المرزوقي في رأيه فابرز أهمية الوزن واعتبره: «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»[2]. وهو ما أكده جون كوهن إذ يرى أن الشعر لا يمكن أن يستغني عن الوزن، لكونه وسيلة يتم في ضوئها جعل اللّغة شعرا[3].

وإذا كان النقاد الذين سبقوا ابن رشيق كما أشرنا رأوا أن الوزن اختبار قبل كل شيء، فابن رشيق رأى أن الوزن طبع عند المبدع، بل ذهب إلى أن أفضل الشعر ما يأتي عمل عروضه بالطبع وهو الأجود والأحسن: «تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق، إلاّ في الشعر خاصة، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود، لما في العروض من المسامحة في الزحاف، وهو ما يهجن الشعر ويذهب برونقه»[4] لقد استمد ابن رشيق هذا الرأي من عبد الكريم النهشلي حين تحدث عن دواعي اختراع الموازين: «ولما رأت العرب المنثور يند عليهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مر الأيام، فألفوا ذلك وسموه شعرا، والشعر عندهم: الفطنة ومعنى قولهم: ليت

1- ذخائر العرب: **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري،** تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، ط5، القاهرة 1969، ص251.

2- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص237.

3- ينظر: جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،** ص74.

4- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص260.

شعري أي ليت فطنتي»[1]، وهو فهم بنى عليه ابن رشيق رؤيته لطبيعة الإبداع الشعري وهي مفارقة ناشئة عن المفهوم النقدي للوزن في عملية الإبداع .

ويرجع محمد لطفي اليوسفي إلحاح العرب على الوزن إلى سببين رئيسين هما: كونه يعمق الإيقاع ويرفده، وهذه مهمة أولى. أما المهمة الثانية، وهي أكثر أهمية من الأولى فتتجلى في دوره التميزي. إن الوزن حين يحل في الخطاب يقيه من التلاشى في ما ليس منه أي انه يضع حدا فاصلا بين الشعر وما ليس بشعر[2]. أما محمد عبد العظيم فيرى أنّه: «بالإمكان تحديد مفهوم الوزن وعلاقته بالشعر، وكيفية التعامل معه عند الخالق لأن الوزن عنصر أساس وملازم لكل خطاب شعري، وهو جملة من القوانين العامة تحدد مجالا يمكن للشاعر التصرف في داخله حسب ما يمليه عليه ذوقه وطبعه ويلحق بتلك القوانين الكلية جملة من التغييرات، على الشاعر أن يستعمل منها ما يسمح به الذوق السليم والطبع الصحيح»[3]، فطبيعة الإبداع وظروف خلقه هي التي تفرض الوزن على الشاعر وتكون القيمة الجمالية للإبداع متفاوتة حسب سلامة الوزن.

تنفي إليزابت درو Elisabeth Drou أن يكون أمرا ثانويا خارجا عن المعنى، بل على العكس من ذلك: «سيظل الوزن دائما خادما للمعنى الذي قصد له الشاعر، والألوان الزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس»[4]، وهذا ما ذهب إليه النقاد من عدم

1- عبد الكريم النهشلي: **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله،** تحقيق: منجي الكعبي، دار العربية للكتاب، ط2، تونس 1977، ص24.

2- ينظر: محمد لطفي اليوسفي: **الشعر والشعرية،** ص57.

3-محمد عبد العظيم: **في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص55.

4-إليزابت درو: **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،** ترجمة: محمد إبراهيم الشوني، مكتبة منيمنة، دط، بيروت،1961، ص51. نقلا عن: صالح أبو أصبع: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام 1948-1975 دراسة نقدية،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1979، ص195.

فصل المعنى عن الإيقاع وهو ما يتناقض مع اتجاه البعض منهم مما يعتبر الشعر ذا وظيفة جمالية محظة.

وعلى الرغم من أهمية الوزن في بناء الخطاب الشعري فإن الطبع هو الشرط الأساس الواجب توفره في المبدع، ومن هنا ندرك تصور ابن رشيق للإبداع، فهو عنده يقوم على التلقائية والارتجال، والوزن عنصر منهما، فطبيعة الإبداع وظروف خلقه هي التي تفرض الوزن على الشاعر وتتفاوت القيمة الجمالية للإبداع بمقدار سلامة وزنه[1]. ويرى حاتم الصكر أهمية الوزن والشكل المميز للشعر وأن هذا الأخير يصبح ناقصا معيبا بدون الوزن، وهذا الاعتبار «يلبي دون الشك الفهم القائم على افتراض موسيقي محدد المصدر في الشعر، أعني تلك الموسيقى المتحققة بالوزن دون فحص الشعر على وفق المستويات الأخرى الدلالية والتركيبية، والاكتفاء بمستوى واحد هو المستوى الصوتي»[2].

وعلى الرغم من أهمية الإيقاع في توجيه الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري، فإن علوي الهاشمي يتجه توجها آخر إذ يذهب إلى أن النظرة إلى الشعر على أنّه وزن وهو الحالة الإيقاعية الوحيدة و التي حددها الخليل، وإليها يحتكم النّص الشعري سواء كان عموديا أو تفعيليا تحول الإيقاع الشعري (الوزن) إلى قالب جاهز لا يمكن تجـاوزه وتصب فيه قصائد لا محدودة، مع أن المضامين مختلفة ولا تميز هده النّظرة بين تفاوت تجارب الشعراء والاختلاف بين الأدوات، وهذا الأمر يجر النقد إلى الفصل التعسفي بين الشكل والمضمون الشعري، إلاّ أن النقد الحديث تنبه إلى خطورة المسألة وعمق مستويات

1- ينظر: إبراهيم عبد النور: **اتجاهات النقد في المغرب العربي بين القرن الرابع والثامن للهجرة، مخطوط** أطروحة الدكتوراه، جامعة وهران،الجزائر، 2008-2009، ص148.

2- حاتم الصكر: **أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر**، مقال في مجلة الأقلام ،العدد1، تحرير أحمد خاف وحسب ا يحي، دار الثقافة العامة، بغداد، 1990، ص60-61.

الارتباط بين البنية الظاهرة والبنية العميقة في النص الشعري فوجد بين الشكل الخارجي والشكل الداخلي[1].

لذلك أضاف ابن رشيق عنصرا آخر في تشكيل شعرية الخطاب الشعري وهو القافية التي تعد زاوية القصيدة وسر قوة البيت الشعري يحتاج إليها المعنى كي يتم وهي وذات تأثير كبير وعجيب في الموسيقى بالإضافة إلى جمالها الفني لأنّها آخر ما يتبقى في ذهن السامع عن البيتن وقد أولاها العرب اهتماما كبيرا بما أدركوه من تأثيرها القوي في العملية الشعرية «فالقافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة وتنظم الإيقاع لأنها إشارة تعلم بنهاية البيت، وتربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللفظي»[2].

يقول أوستين ورين عن القافية: «إنّها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات»[3] لأنّها تتواتر بقيمها الصوتية الثابتة في جميع أبيات القصيدة وهو ما يؤدى إلى إطراب الأذن، وهز النفس عن طريق تكرار الأصوات. يقول عز الدين اسماعيل عن القافية الجديدة وأظن أنّه يعنى بها الشعر الحر وقد يعنى الوحدة العضوية بعد انتهاء مرحلة وحدة البيت إنّها: «كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في أن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعينه حتى عندما لا يقف عندها القارئ»[4] وعلى هذا فإن القافية الجديدة تتيح للقارئ حرية الحركة وتنوعها في محاورة النص وتأويله أكثر من القافية في القصيدة العمودية.

1- ينظر:علاوي الهاشمي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006، ص216.

2- عبد القادر بوزيدة: "**دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار**" مجلة اللّغة والآداب، الجزائر، د.ت، ص14.

3- رينيه ويليك أوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دط، 1986، ص208.

4-عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، ط2، بيروت، 1981، ص114.

والوزن عند الشعراء لا يكون بالطبع وإنّما على تخير، فالمبدع هو الذي يختار وزن قصيدته كما ذهب إلى ذلك قدامة فالوزن: «ما كان سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر»[1]، كذلك ذهب ابن طباطبا في معرض حديثه عن إبداع النص الشعري وخلقه كما سبق، «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[2].

وقد ذهب إلى ذلك المرزوقي أيضا بقوله: «... وإنّما على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[3] غير أن ابن رشيق يذهب مذهبا آخر، فبعد أن ابرز أهمية الوزن اعتبره ركنا أساسا بل من أعظم أركان الشعر: «فالوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»[4] يقول الخليل إن القافية تبدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبل الحرف الأخير[5] فهذا الرأي هو السائد وسار عليه أغلب النقاد لأنّها تشكل مع الوزن الهيكل الخارجي الموسيقي لبنية الخطاب الشعري.

أما ابن السراج فيرى أن القافية محددة في «كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة، هذا هو المفهوم من تسميتها قافية، لأن الشاعر يقفوها أي

1- قدامة ابن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة، 1978، ص78.

2- ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص43.

3- المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، ج1، ص10.

4- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص237.

5- ينظر: ثريا محي الدين محمود: **الميزان الجديد في علم العروض والقافية**، دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2004، ص96.

يتبعها فتكون قافية بمعني مقفوة، أو تكون على بابها كأنّها تقفو ما قبلها»[1] أما ابن رشيق فإنّه يري أن القافية «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[2]، ويري أن القافية شريكة الوزن من حيث الإيقاع، فأي شعر تنعدم فيه لا يمكن أن يطلق عليه هذه التسمية، لأن القافية تلزم نهاية كل بيت. كذلك تحدث عن المقيد والمطلق من القوافي، لا يظهره على هذه التسمية قائلا: «لأنّه لوصح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يقف شيئا، وعلى أنّه يقفو إثر البيت يصح جدا»[3]. ونرى مع ابن رشيق أن الحروف والحركات التي تتشكل منها القافية محصورة في ستة أحرف وست حركات يقول: «وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف وست حركات، فالأحرف: الروي، الردف، والتأسيس، والوصل والخروج، والدخيل، والحركات: الإطلاق والحذو، والرس، والتوجيه، والنفاذ والإشباع والذي يجتمع منها في قافية واحدة خمسة أحرف، وهي: التأسيس، والروي، الصلة والخروج، والدخيل، وكلها يلزم تكراره بعينه إلاّ الدخيل، وأربع حركات هي: الرس والإشباع، والإطلاق والنفاذ»[4].

إن كل هذه الآراء المفسرة لمعنى القافية والموضحة لحدودها، تجتمع في إطار مشترك يتحدد في اعتبارها خاصية شعرية، ومكونا محوريا لا غنى عنه في بناء موسيقية النص الشعري، وهو ما ذهب إليه الشكلانيون الروس في حديثهم عن التوازي إذ يذهب جاكبسون إلى أن التوازي يكسب: «الأبيات المترابطة انسجاما واضحا و تنوعا كبيرا في الآن نفسه. إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية

1- محمد بن السري أبو بكر ابن السراج: **الكافي في علم القوافي**، تحقيق: رضوان الداية، دار الأنوار، د.ط، بيروت، 1968، ص89.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص261.

3- المصدر نفسه، ص265.

4- المصدر نفسه، ص278.

والنحوية والمعجمية»[1] فالتوازي «يتضمن بالتأكيد نوعا من التشابه،على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق»[2]، حيث يتم تكرار عدة أصوات في أواخر البيت الشعري، بل يعتبر بمثابة فواصل إيقاعية يلتزم بها في كل القصيدة الشعرية أي في نهاية كل بيت، فيتلذذ بها المتلقي. ولم يكن مصطلح القافية حكرا على النقد العربي، بل احتفى به الغربيون على المستوى النظري أو التطبيقي، فنأخذ على سبيل المثال الدراسة القيمة التي، أنجزها جون كوهن، وضمنها في كتابه بينة اللّغة الشعرية حيث انطلق من فرضية مركزية مؤداها أن القافية ظاهرة شديدة التعقيد، حيث تمثل صورة بلاغية تندرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس[3].

وعليه، فإن جميع أساليب الإقصاء والقدح والإنكار التي تعرضت لها القافيـة ليس لها مسوغ مقبول ما دام الفن الشعري يجعل الموسيقى مبدأه المحوري وركيزته الأساس[4]. والقافية تلعب دورا في عملية الإبداع «فباعتبارها هيكلا ثابتا في القصيدة وحاملة للدلالة فهي موجودة على كل مستويات بنية ما، وإذن فمن المسلم به أنّها ليست مجرد حلية صوتية»[5].

إن جدلية الوزن والقافية والمعنى تظهر لنا مدى أهمية القافية في البيت الشعري لأنها تهز النفس وتحرك الوجدان من خلال الإيقاع المتولد من تضافر كل هذه العناصر في تشكيل بنية الخطاب الشعري.

1- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، ص106.

2– يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، كلية دار العلوم، دار المعارف، دط، القاهرة، 1995، ص129.

3- ينظر:جون كوين: **بنية اللّغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص94.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص73.

5- جمال الدين بن الشيخ: **الشعرية العربية**، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص217.

3-2-الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي «تتابعا منتظما لمجموعة من العناصر، يستمد سماته من المعاني والدلالات التي تحدد إطار القصيدة أو المقطع الشعري، انطلاقا من التفاعل الدلالي، وقوة التجاذب بين هذه المعاني والمتلقي من جهة، وبينها وبين البيئة المنتجة لها من جهة ثانية»[1]، وضمن الوزن والإيقاع تتموقع القافية كوحدة صوتية تكسب القصيدة إيقاعا خاصا فصلاح يوسف عبد القادر يرى بأن ثمة: «إيقاعا داخليا ينبه حاسة السمع لدى المتلقي وهذا الإيقاع ناجم عن التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري، وتتباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب لآخر ومن هنا فإننا نطمئن إلى القول إلى أن المحسنات البديعية وخاصة اللفظية منها تعطي أداء إيقاعيا بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغيا»[2].

وقد تحدث ابن رشيق عن عيوب الشعر ومن بين هذه العيوب الزحاف فيرى أن «قليله يستحسن دون كثرة، لأن الإكثار فيه يفسد رونق الشعر كالقبل (إقبال سواد العين على الأنف) اليسير والفلج واللثغ والمعيب أكثر كالفدع والوكع والكزام»[3] يمثل لذلك بقول امرئ القيس:

وتعرِفُ فيه من أَبِيه شَمائلاً	ومن خَالِه، ومن يزِيد، ومن حجر
سماحةَ ذا، وبر ذا، ووفاء ذا،	ونَائِـلَ ذا: إذا صحـا، وإذا سكر.

ولهذا أجمع علماء الشعر أن امرأ القيس ما عمل في معناه مثله، إلاّ أنّه على ما تراه من الزحاف المستكره، فابن رشيق ينوع الأمثلة التي استشهد بها بين معاصريه ومتقدميه وهذا راجع لثقافته الواسعة في الشعر العربي، ومن الزحاف قبيح لا تقبله النفس

1– على يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1993، ص17.

2- صلاح يوسف عبد القادر: **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية،** شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1996، ص160.

3- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص244.

والدليل على ذلك قول الأصمعي: «الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلاّ فقيه»[1].

ولابد للشاعر أن يلتزم قواعد الشعر وأن يرقى إلى قيمة الفن ويأتي بألطف الأوزان موقعا ولا يشوش جمالها بتلك الزحافات. وكذلك نرى أن ابن رشيق «ركز على ظاهرة التكرار التي تعتبر من الظواهر الأسلوبية التي يبدو أنّها تميز النص الشعري والتي يرى البعض أنها المبدأ الذي ينبني البيت الشعري على أساسه»[2]. ويذهب يوري لوتمان إلى أن: «التكرار في النص الأدبي يتجلى باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على مستوى الموقع، ونعنى التنظيم عن طريق التكافؤ»[3].

ونرى أثناء رصد ابن رشيق بعض الظواهر الأسلوبية في تجربة المتنبي كظاهرة الترديد: «وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يوردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه»[4] سمع أبو الطيب باستحسان هذا النوع فجعله نصب عينيه حتى مقته وزهد فيه ولو لم يكن إلا قوله:

فَقَلْقَلْتُ بالهم الذي قَلْقَلَ الحشَا   قَلاَقِلَ عيسٍ كُلّهن قلاقِلُ[5].

كذلك نجده يكشف لنا إيقاع المتنبي من خلال كلمات مثل "الخيل" بحيث يقول: «وقد ذكر أبو الطيب الخيل أيضا في كثير من شعره، وكان يؤثرها على الإبل، لما يقوم في نفسه من التهيب بذكر الخيل، وتعاطي الشجاعة»[6]. فكلمة الخيل عند "المتنبي" لم تكن مجرد كلمة يراد بها بناء الإيقاع على نحو تفاضلي على كلمة الإبل فحسب، بل أصبحت

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص245.

2- عبد القادر بوزيدة: **دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار،** ص50.

3- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري،** ص63.

4- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص519.

5- المصدر نفسه، ص523.

6- نفسه، ص369.

شاهدا على تفرد الشعر بإيقاع يميز الشاعر، وهذا ليس في بناء الصورة الفنية إنما في الخطاب الشعري بدلالته المتعددة، كذلك أورد بيتا لابن الرومي" في توظيفه جزءا كبيرا للجناس يقول:

للسود في السود أثار تركن بها   لمعا من البيض تثنى أعين البيض[1].

نلاحظ التكرار الحاصل بين البنى مرتين في الشطر الأول، مرتين في الشطر الثاني، ونلاحظ تجانس الحروف وتشابهها، وهذا ما أعطى جمالية في تكوين الإيقاع الداخلي. "السود" الأولى يعني به الليالي والثانية شعرات الرأس، أما "البيض" الأولى فيعني بها الشيبات والأخرى النساء.

وبناء على ذلك يكون ابن رشيق قد سجل محاولة في الاستدلال على الإيقاع عن طريق المفردات لحظة نقدية متميزة، فالقافية ليست ظاهرة صوتية فقط من بين ظاهرة تكرار الأصوات ولكنها ظاهرة دلالية تتولد عند المزج بين ظاهرة التكرار الصوتي والاختلاف الدلالي لذلك انتبه الشكلانيون الروس «انتباها قويا إلى كون البيت الشعري يمكنه أن يستغني عن الوزن، ولكنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع. يقول توماشفسكي: يمكن للخطاب أن يتوفرعلى الخاصية الصوتية التي يتوفر عليها البيت دون أن يعرض أي هيكل عروضي»[2].

ويلاحظ الشكلانيون الروس أن مفهوم الإيقاع يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر وقد استنتجوا أن: «الخطاب يمكن أن يبقي شعرا حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالهدف الذي يحققه الإيقاع وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة، ليس الوزن إلاّ واحدا منها، فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص505.

2– فيكتور ايرليخ: **الشكلانية الروسية،** ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص73.

لاستجلاء صور متعددة للإيقاع يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جماليا»[1].ذلك أن دور القارئ لا يقل أهمية عن دور المبدع، بل أصبح المتلقي عنصرا فاعلا في الكشف عن جماليات النصوص الأدبية.

1- حاتم الصكر: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر**" مجلة الأقلام، العدد1، دار الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص60-61.

المبحث الثالث : تفاعل الشعر.

1- السرقات الأدبية:

إن قضية السرقات الأدبية من أهم القضايا النقدية التي شغلت الفكر النقدي بحيث تعتبر من أبرز القضايا التي تطرق إليها النقاد قديما وحديثا للإطلاع على مدى أصالة الأعمال الأدبية واكتشاف قيمة ما أنتج من جديد في الإبداع الفني لدى أصحابها ومدى الاقتباس من سابقيهم بالتقليد والإتباع.

فالنقاد يتعمدون الموازنة بين الشعراء والأدباء للإطلاع على نواحي الاتفاق والكشف عما ينفرد به كل شاعر عن آخر، فأولوا هذه القضية الاهتمام الكبير، ومن بينهم ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" وعبد ا ابن المعتز في "سرقات الشعراء" والآمدى في "الموازنة" والحاتمي في "الرسالة" الموضحة في السرقات و غيرهم.

القاضي الجرجاني مثلا يرى أن «السرق داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه»[1]، ولذلك فإدراك هذه السرقة يدل علي ثاقب النظر ودقة الملاحظة، وهي مهمة صعبة لا يستطيع القيام بها سوى الحاذق، حيث يصعب تمييز الدخيل من الأصيل من الكلام،وجذور هذه القضية قديمة،والشاعر في سيرورة دائمة مع التراث والتاريخ من حيث الاقتباس والأخذ من القدماء، فلا وجود للجديد بدون سابق. كما اهتم أبو هلال العسكري بهذه القضية بحيث فصل في حسن الأخذ، يقول: «عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها حليتها ومعرضها»[2]. فهو يرى أن ابتكار المعنى والسبق إليه ليس فضيلة ترجع إلي المعنى في ذاته،بل إلي الذي ابتكره وسبق إليه و نقله

1- القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه،** ص185.

2- أبو هلال العسكري: **الصناعتين،** ص196.

بكساء من عنده أجود من لفظه الذي هو عليه في السابق،ويستشهد بقول الإمام علي رضي ا عنه: «لو لا أن الكلام يعاد لنفد»[1].

ويرى بدوي طبانة: «أن الحياة تصل قديمها بحديثها، وتصل ظواهرها القابلة للاتصال بعضها ببعض. وقد ينشأ من هذا الوصل ما يبدو جديدا أمام النّاس»[2]. فالإبداع والابتكار الفني مرتبطان ارتباطا وثيقا بالتراث القديم. والاختراع والإبداع الفني يكونان في المعني الشعري «والمعني الشعري هو الذي يصح فيه الإبداع والاختراع، لان الناس لن تخترع معنى جديدا في الحياة، وإنّما تخترع هيئة جديدة للتعبير فالناس لا تخترع الحب ولا الشجاعة ولا الإقدام ولا الحزن، وإنّما تخترع هيئة الإحساس بذلك كله فالناس جميعا يدعون منذ القدم أنهم يحبون المحبوب على نحو لم يسبقهم إليه سابق ولن يلحقهم فيه لاحق»[3].

لهذا دعا النقاد إلي البحث في قضية السرقات الشعرية كما دعوا إلي البحث في مختلف القضايا النقدية والبلاغية والكشف عن الأسرار والطاقات الكامنة في الإبداع الفني، وإبراز قدرة كل شاعر في ابتداعه للشعر شكلا ومضمونا، ومدى تأثيره بمن سبقه.

أما باعث هذه الجهود في قضية السرقات فهو الاتجاه لتحديد الموقف من هذا الخلق الفني المبدع، وهل هو مقصور على مبدعه الأول أو أنه يتجاوزه؟ وإلى أي مدى يكون هذا التجاوز؟ هل يكون في اللفظ أو في المعنى أو في الاثنين معا؟

هذه التساؤلات طرحها ابن رشيق في متابعته الدقيقة للأعمال الشعرية المبتدعة وتناولها في كتابه "العمدة" وحدد طبيعتها،ووضع الأسماء والمصطلحات لأنواعها

1- أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص196.

2- بدوى طبانة: **السرقات الأدبية ،دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها،** دار الثقافة، طبعة مزيدة ومنقحة، بيروت، 1986، ص86.

3- حلمي مرزوق: **النقد والدراسة الأدبية،** دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2004، ص127.

وضروبها، كما صرح بآراء النقاد في هذه المشكلة التي «أصبحت عند ابن الأثير في المثل السائر نزعة تعليمية، حيث يرشد الشعراء والنقاد إلى ما يدق منها ويخفي فيحمد، في مقابل ما يظهر منها فيقبح ويشين»[1].

والسرقة في معناها اللّغوي «يقال سرق الشيء يسرقه تسرقا وسرقا واستراقه، قال ابن الأعرابي:

يعتكها زانية أو تسترق   إن الخبيث للخبيث يتفق

والسارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له»[2].

لكن الشعراء رغم اختلاف عصرهم يستعينون بخواطر بعضهم ويأخذ المتأخر منهم من المتقدم عن طرق الرواية والمحاكاة، أو التأثير والمطالعة حيث قال حسان بن ثابت:

لا أسرق الشعر ما نطقوا   بل لا يوافق شعرهم شعري[3].

ينفي عنه تهمة السرقة برأ نفسه بل يقول إن شعره متميز عن شعر غيره.

وقد تحدث ابن رشيق عن هذه المشكلة على وجه التفصيل والتطبيق، حيث يرى أن السرقات باب متسع جدا، وأنّه لا يمكن لشاعر إدعاء السلامة منها، وفيه أشياء غامضة خفية ولا يراها سوى الحاذق البصير بصناعة الشعر، كما أن فيها أشياء فاضحة لا تخفى على الجاهل، ثم عرج مشيرا إلى من سبقه في هذه القضية ذاكرا رأيه في جهود هؤلاء فذكر الحاتمي وأنّه قد أتى في "حلية المحاضرة" بألقاب محدثة، كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة لكنها ألقاب لا محصول لها عند النظر والتدبر.

1- سعيد أبو الرضى: **معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق**، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، 1989، ص28.

2- ابن منظور: **لسان العرب، مادة سرق،** ج10، ص155-156.

3- ينظر: بدوى طبانة: **السرقات الأدبية**، ص41.

ويؤكد القاضي الجرجاني أن «السرقة لا تقع إلاّ في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة الجارية في عادة النّاس»[1].

يحدد ابن رشيق السرقة بثلاث صور هي أخذ المعنى واللّفظ وهو السرقة المحضة وأخذ المعنى مع تغيير بعض اللفظ وهو السلخ،وتغيير بعض المعنى بإخفائه وقلبه عن وجهه وهو الصرف[2]، ونلاحظ هنا التقاء ابن رشيق مع جيرار جينت في هذه التقسيمات وهي على التوالي: (Plagiat، Imitation،Transformation)[3].

ومما يؤكد نزاهة ابن رشيق ورغبته في الصدق والإنصاف في بحث هذه القضية إشارته لابن وكيع في نقده للمتنبي في كتابه "المنصف" وقوله:«إنّه قدم في صدر كتابه على أبى الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا شعراء الصدر الأول إن سلم ذلك لهم وسماه "كتاب المنصف" مثل ما سمي اللديغ سليما،وما أبعد الإنصاف منه»[4].

لقد أبان ابن رشيق عن ثقافة واسعة «واجتهد في التواصل إلى مصطلحات لم يسبق لها، ونقل بعضها عن الحاتمي في حلية المحاضرة»[5]. وهو بهذه المصطلحات التي شرحها قد عدد أنواع السرقة، وحدد معالمها، ودقق في جوانبها، وقد وصل بها إلى ستة عشر مصطلحا لكل منها تعريف ودور يؤديه، وهنا تكمن خصوصيته وهو فيها يلتقى مع كثير من المفاهيم التي جاءت بها نظرية التناص وهي كالأتي:

- **الاصطراف:** صرف الشاعر بيتا أعجب به لنفسه.
- **الاجتلاب أو الاستلحاق:** أن يصرف بيت الشعر على وجهة المثل.

1- القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص144.

2- ينظر:ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص423.

3- ينظر: سعيد سلام: **التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا**، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان، 2010، ص48-49.

4- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص423.

5- محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره، دراسة وتطبيق)**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2000، ص104.

- **الانتحال:** أن يدعى الشاعر البيت جملة ولا يقال منتحل إلاّ لمن أدعى شعر غيره وهو يقول الشعر.
- **الإغارة:** أن يضع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا أو أبعد صوتا، فيروى له دون قائله.
- **الغصب:** إذا كان الشعر لشاعر حي، أخذ منه غصبا غلبة.
- **المرافدة أو الاسترفاد:** أخذه على سبيل الهبة والهدية.
- **الاهتدام أو النسخ:** السرقة فيما دون البيت.
- **النظر والملاحظة أو الإلمام:** فهي تساوي المعنيين دون اللفظ مع خفي الأخذ ومنه تضاد المعنيين مع دلالة احدهما على الآخر، (الإيحاء).
- **الاختلاس أو النقل:** تحويل المعنى ونقله من غرض إلى غرض، كـأن يصرف من النسيب إلى المديح.
- **الموازنة:** اخذ لفظ الكلام دون معناه.
- **العكس:** هو الموازنة إلاّ أنه يجعل مكان كل لفظة ضدها.
- **الموازدة:** اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ، وقد جمعهما عصر واحد لم يسمع احدهما شعر الأخر.
- **الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب**: تأليف الشاعر البيت من أبيات غيره على وجه التلفيق والتركيب[1].

ويظهر أن ابن رشيق يهتم بالمصطلحات اهتماما عظيما إلاّ أن هناك ما لا يدخل في هذا الباب ومن هذا القبيل اشتراك في اللفظ المتعارف عليه كقول عنترة:

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص423.

وخَيل قَد دلَفْتُ لها بخيلٍ   عليها الأَسد تَهتَصر اهتصارا [1].

وكل هذه المصطلحات مرتبطة بما يفعله الكاتب ليصبح كل فعل منسجما بصفة معينة تشبه السلوك الذي يقوم به الإنسان في الواقع، وهو يرتفع بهذه المصطلحات بالشاعر من مجرد سارق إلى صاحب وظيفة يقوم بها ليخرجه من ضيق السرقة إلى رحابه الإبداع من خلال تفاعل النص مع غيره من النصوص التي سبقته.

ويرى ابن شيق أن سرقة المطابقة والتجنيس أفضل من غيرها، لأن «التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول والمجانسة والتطبيق يضيق فيهما تناول اللّفظ»[2]. كما تحدث عن جوانب ذات صلة بالسرقات مثل كشف المعنى، والمجرور من الشعر وسوء الإتباع وتقصير الأخذ من المأخوذ منه، كما تحدث عن نظم النثر وحلّ الشعر بوصفه نوعا من السرقة الأدبية، ثم انطلق للتفصيل في هذه الألقاب والأنواع، وروى واختار لكل منها مثلا يعرفه العالم ويقتدي به المتعلّم. و كانت له بعض الإشارات والتعقيبات، من ذلك "الموارِدة" التي ادعاها بعضهم مثل بيت امرئ القيس وطرفة لم يختلفا إلا في القافية في قولهم:

وقُوفًا بِها صحبِي علَى مطيهم   يقُولُون: لاَ تَهلكْ أَسى وتَجملَ.

ما وقع مثله تماما في معلقة طرفة إلاّ أن القافية و(تَجلّد).

وقُوفًا بها صحبِي علَي مطيهم   يقُولُون لاَ تَهلكْ أَسى وتَجلد[3].

ويطرح ابن رشيق قضية ذات أهمية تتعلق بأي الشاعرين أحق بالمعنى إذا وقع تساو بينهما فيه فيقول: «وكانوا يقضون في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنى كان

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص436.

2- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: **الموسوعة الأدبية**، ج1، دار المعرفة،دط، الجزائر، 2008، ص363.

3- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص422.

أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنّا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعا، وإنّما هذا فيما سوى المختص الذي حازه قائله، واقتطعه صاحبه، ألا ترى أن الأعشى سبق إلى قوله:

وفي كُل عامٍ أَنْتَ جاشم غَزوة تَشُد لأقصاها عزيم عَزائِكــا

مورثة مجدا، وفي الأصل رِفْعةً لِما ضاع فيها من قُروء نسائِكا

فأخذه النابغة فقال:

شُعب العلاّقيات بين فُروجِهم والمحصنَاتُ عوازِب الأطْهــارِ

وبيت النابغة خير من بيت الأعشى باختصاره، وبما فيه من المناسبة بذكر الشعب بين الفروج، وذكر النساء بعد ذلك، وأخذه الناس من بعده، فلم يغلبه على معناه، ولا شاركه فيه، بل جعل مقتديا تابعا، وإن كان مقدما عليه حياته، وسابقا له بمماته»[1].

ويرى ابن رشيق أن الشاعر المتّبع قد يكون أولى بالمعنى من مخترعه ومبتدعه بشرط أن يجيد في هذا المعنى بصورة من الصور: «بأن يختصره إذا كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينّه إذا كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا»[2]، كما أنّه أولى به قلبه أو صرفه عن وجهه الذي هو عليه إلى وجه أخر.

أما إذا ساوى المبتدع فللمتبع فضيلة حسن الاقتداء لا غير، فإن قصر دونه كان عليه درك التقصير وكان التقصير دليلا على سوء طبعه وسقوط همته وضعف قدرته.

يمثل رأي ابن رشيق حرية في النظر في هذه القضية بالذات، وهو ما ينم عن تفهمه ووعيه وعمق إدراكه لأبعاد طبيعة الشعر، وخصائصه، ومعرفته لمعاناة هؤلاء الشعراء لكونه شاعرا وناقدا في الوقت نفسه، بحيث لا يضيق الدائرة عليهم ويفسح المجال

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص437.

2- المصدر نفسه، ص434.

أمامهم للاحتذاء والتقليد وهذا يأتي منه عن قناعة،بل هو يعتبر أن الأخذ والاقتداء أمر طبيعي تحتمه طبيعة الفنون الشعرية وسنة الحياة في التطور والمحاكاة وتأثير السابق في اللاحق واستدراك اللاحق على السابق، وهذا يفسح بالطبع المجال أمام الشعراء ليس للسرقة والأخذ المباشر المفضوح وإنّما للإتباع والتقليد المشروط، وإضافة الجديد لسد الثغرة في العمل الأدبي والفني السابق، وهذه حقيقة حتمية التأثير والتأثر في الفنون بينها عمق نظرة ابن رشيق ومرونته فيما يتعلق بذاك.

ويعلّق مصطفى هدارة على قول ابن رشيق للمخترع من الشعر بأنّه: «مخترع لم لم يسبق قائله إليه، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة ولا يقال له سرقة»[1].

ثم يضيف مقررا نظرة ابن رشيق ومرونته، ولعل ابن رشيق قد أدرك خطر هذا التعريف على الشعر والشعراء إذ سرعان ما خفف من حدته بذكر اصطلاح "التوليد" وتعريفه له بأنّه ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة[2].

لكن ابن رشيق لم يقف عند إتاحة التقليد والاحتذاء في التوليد فقط، بل هو كما تقدم يخلع المعنى المخترع على المقلّد المتبع ويرى أنه أحقّ به من صاحبه المبتدع الأول شريطة أن يجيد هذا المتّبع في ذلك المعنى وفق صورة من الصور التي ذكرها، بحيث يعد هذا حرية نظر وعمق إدراك لطبيعة هذه الفنون، وأبعاد هذه المشكلة، حيث يكتفي ابن رشيق في السرقات في كتاب العمدة أن يسجل فيه مثل هذه النظرة الحرة الواعية والرأي الجرئ، وإلاّ فإن بحثه في هذه القضية في كتاب العمدة لا يعدو سرد أنواع السرقات وألقابها والتمثيل لها بعد أن أفاد أكثر ذلك واستقاه من غيره، يضيف إلى ذلك بعض الملاحظات والآراء القيمة، ومما لاشك فيه أن كتاب العمدة كان مقيدا في هذه القضية

1- محمد مصطفي هدارة: **مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي**، د.ط، الإسكندرية، 1959، ص98.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص98.

بمنهج البلاغيين والنقاد، فهو بحث بلاغي نقدي تسيطر عليه سمات الجمود والنزعة البلاغية إلى التقنين والاستشهاد، ولأهمية هذه القضية خاض ابن رشيق الحديث في كتابه "قراضة الذهب" حيث نجد منهج ابن رشيق فيها في بحث هذه القضية مختلفا تماما عن المنهج الذي اتبعه في "العمدة".

ويذهب إلى أن المعاني المشتركة والمشاعة بين الناس ليست لأحد دون أحد إلاّ معنى مخترعا بديعا فصاحبه أولى به، ولا أحد يزعم القول بأنّه ضرب من السرق أو الأخذ:«غير أن أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة»[1]، حيث يختار امرأ القيس كنموذج للشاعر الفذ العبقري.

ويختلف حديث ابن رشيق عن السرقات الأدبية في مصنفه قراضة الذهب عن حديثه في العمدة ويذهب مصطفى هدارة إلى أن ابن رشيق: «يسلك في دراسة السرقات سبيلا آخر غير التي سلكها في العمدة. فهو يحصر السرقات في الأنواع البديعيـة»[2] كما يذهب إلى أن دراسة ابن رشيق للسرقات الأدبية في العمدة: «تتسم بالجمود البلاغي والاقتصار على نقل الآراء المختلفة دون تمحيصها»[3] إلاّ أن آراء ابن رشيق في الواقع تنم عن وعي بأسرار العملية الإبداعية وكيفية هندستها سواء من حيث التقسيم أو الوظيفة.

وبفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الأخيرة مقابل السرقات الأدبية ظهر مصطلح في الأوساط النقدية هو التناص، الذي يعتبر من الأدوات الرئيسية في الدراسات الأدبية، ووظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى،وهو يعني: «تعالق

1- ابن رشيق: **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب،** تحقيق:الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع،دط، تونس،1972، ص20.

2- محمد مصطفي هدارة: **مشكلة السرقات في النقد العربي،** ص103.

3- المرجع نفسه، ص104 .

النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها»[1]. وهذا المصطلح ينقل القضية من المبدع إلي النص لكنه يبقى مرتبطا بعمل المبدع والطرق التي يعمد بها إلى الأخذ عن الآخرين لقد أثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل ولم يفرض وجوده مؤخرا إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد من قبل الباحثين الغربيين والعرب على السواء أمثال باختين كريستيفا، ولورانت وريفاتير وتودوروف وجيرارجينت، كما نجد من العرب محمد مفتاح وعبد ا الغذامي.

والتناص الأدبي هو: «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة، أو حديثة شعرا أو نثرا مع النص أو القصيدة الأصلية بحيث تكون منسحبة ودالة -على قدر الإمكان- على الفكرة التي يطرحها ا الشاعر»[2].

وعليه، فالتناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وهذه النصوص تكون قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما، بحيث يقوم الشاعر بتحضير التجارب الشعرية السابقة والمتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة، ليغني نصه ويصبح متعدد الدلالات والقيم الجديدة، يرى الغذامي أن الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص، يتم اكتشافها بوساطة القراءة حيث يعمل القارئ على التأويل [3]. كما بين لنا ذلك ابن رشيق في حديثه عن السرقات بأنّها باب متسع وفيه أشياء غامضة خافية لا يراها سوى الحاذق البصير بصناعة الشعر.

إن المثقف الذي لديه سعة الاطلاع على الموروث النقدي والأدبي يستطيع أن يكتشف نصوصا داخل نص جديد، والعكس صحيح، فالذي لا يملك القدرة على الكشف

1- جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،** مطبعة دار هومة، دط، الجزائر، 2003، ص38.

2- أحمد الزعبي: **التناص نظريا وتطبيقيا،** مؤسسة عمان للنشر، ط2، عمان، 2000، ص50.

3- ينظر: عبد ا محمد الغذامي: **الخطيئة والتكفير،** النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص339.

ضعيف الثقافة والاحتكاك ولا يمكن له أن يستدعي تلك النصوص لعدم المعرفة بحقيقتها وموضوعاتها.

وهذا الموروث الثقافي يحفز الشعراء إلى كتابته في نصوصهم وفق كفاءات ومستويات فنية متفاوتة، بل ويجعل النص الأدبي حقلا معرفيا ونسيجا ثقافيا يصعب تفكيكه ولكنه يسهم في تكوين البنية الدلالية لنص جديد.

فالشاعر يجب أن يكون مثقفا، كذلك الأديب عليه التبحر والتوسع في العلوم كما أكد عليه ابن رشيق يقول: «والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل:من نحو، ولغة وفقه وخبر»[1].

وظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية بحيث لا يصبح الشاعر شاعرا حتى يطلع على أشعار الآخرين ويطلع على الأخبار ويختار الألفاظ، بل يستوعب نصوص الذين سبقوه بكيفية تمكنه من إنتاج نص جديد بصور ذات دلالة فنية وهذا مرتبط بمعرفة ثقافة العرب وحياتهم قديما إضافة إلى الإطلاع على كلام المتقدين من المنظوم والمنثور[2].

وهذه العوامل تذكي الفطنة وتشحذ القريحة، خاصة إذا كان صاحبها عارفا بهـا يأخذ ما أراد، ويترك ما أراد تركه[3]، وحسب القدامى فإن المبدع الخبير هو الذي يستوعب الأعمال الإبداعية المختلفة السالفة، فيتفاعل بها ليوظفها في نصوصه من خلال الانفتاح على النصوص عامة والشعرية منها بالخصوص.

1-ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص328.

2-ينظر: ضياء الدين ابن الأثير: **المثل السائر**، ج1، ص82.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص82.

أما جوليا كريستيفا Kristiva فتقول إن التناص «قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[1].

وحسب رأيها فإن النص الشعري هو بؤرة تجتمع فيها النصوص القديمة مع النصوص الجديدة وينتج نص لاحق بدلالات هادفة تقوم على مبدأ الانزياح واستحضار الماضي الغائب، ويحدث التفاعل النصي بحيث يولد النص اللاحق من النص السابق.

كذلك تقول إن: «التفاعل يحدث داخل نص واحد ويسوغ تناول مختلف المتتاليات والرموز المأخوذة من نصوص أخرى»[2]. إن التناص يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، ومهما كان النص فإنّه يدخل في علاقات مع النصوص السابقة له، بحيث يتم رفض الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحا على النصوص السابقة له، وهذا التفاعل أو التداخل بين النصوص هو الذي ذهب إليه ابن رشيق، حيث يعتبر هذا التداخل ضمن قضية شاملة هي قضية السرقات الشعرية التي لا يتصدى لها إلا الناقد البصير، ويرى أن يتم الاقتباس من النصوص القديمة مثل الحكم أو الأمثال أو القصص يقول ابن رشيق: «يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة»[3] وهو ما ذهب إليه حازم في باب الإحالة التي قسمها إلى: «إحالة تذكرة، إحالة محاكاة، ومفاضلة واضرب وإضافة»[4] وكان حازم هنا متفطنا إلى الإحالة مثلا فيما تزيد في جمالية التداخل النصي، خاصة إذا كانت مشهورة ولها صلة متينة بالواقع وتوفر قدرا دلاليا بين المتلقي والشاعر، وتكون الدلالة بدون اعوجاج ما يحقق

1- جوليا كريستيفا: **علم النص،** ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء، 1997، ص79.

2- صابر حافظ: "مقالات التناص وإرشادات العمل الأدبي" مجلة ألف، ع4، القاهرة، 1984، ص23.

3- ابن رشيق: **العمدة،** ج2، ص236.

4- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1989، ص221.

غاية أخلاقية واجتماعية للشعر. ثم ميزت جوليا كريستيفا ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية هي: «النفي الكلي وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا والنفي المتوازي بحيث يبقى المعنى ذاته بل يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا والنفسي الجزئي بحيث يكون فقط جزء واحد منفيا فقط في النص المرجعي»[1]، فهي تعطي الإجراءات الممكنة في تداخل النصوص التي تسمح باستخدام المعنى وصبه في قوالب جديدة تستمر من خلالها عملية الخلق الأدبي، إن ما يذهب إليه ابن رشيق من خلال حديثه عن السرقات وخاصة مفهوم النظر والملاحظة أو الإلمام والذي: «يعني تساوي المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ،فذلك هو النظر والملاحظة،وكذلك إن تضادا، ودلّ أحدهما على الآخر»[2]. ينم عن عمق فكر ابن رشيق ووعيه بالعملية الإبداعية، فالشاعر قد يأخذ المعاني فيضعها في قالب جديد خاص به يدخل في إطار الخلق والإبداع الأدبي، وهو يأخذها بوعي أو بدون وعي، نظرا لما يكتنف ذاكرته من معارف يوظفها عندما يتأتى له موضعها.

وقد نجد في كتابات الشاعر تداخلا بين عدة معارف وتداخلا بين كثير من النصوص وهو ما يقترب مع ما ذهب إليه جيرار جينت Gérard GENETTE في حديثه عن تداخل النصوص الذي عبر عنه بمصطلح «التعالي النصي أو نظرية التفاعل النصي والتدليل به عن ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[3]،حيث يتضمن هذا التداخل النصي بكل مستوياته ويكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة وقد تكون موظفة بشكل نسبي أو كامل، أو بالاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء، حيث تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية كالمعارضة والمحاكاة الساخرة: «فالشاعر وهو ينظم نصه يضع نفسه في مواجهة مع

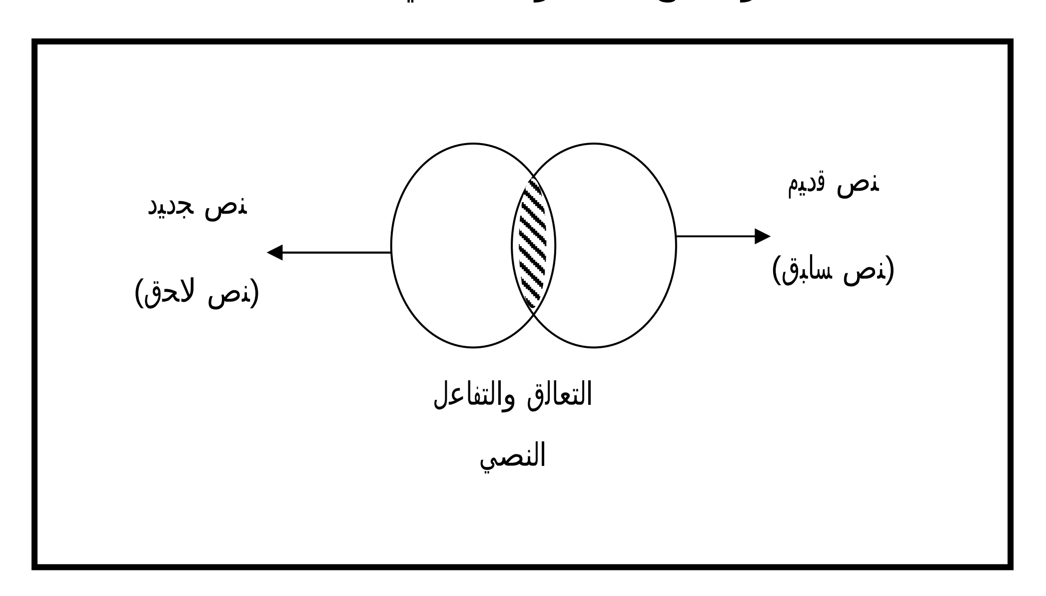
1- جوليا كريستيفا: **علم النص**، ص78.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص423.

3- جيرار جينيت: **مدخل إلى جامع النص**، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء، 1986، ص90.

أسلافه من الشعراء فيصوغ نصه حسب معجمه وكل كلمة من هذا المعجم لها ارتدادات تاريخية متنوعة، لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع»(1).

من هنا نستنتج أن التناص يسهم في تشكيل هوية النص انطلاقا من النصوص التراثية والتاريخية للإنسان،ويساعد على استحضار الماضي في عملية الإبداع الفني حيث أصبح الخطاب النقدي نتاج تفاعل العديد من الخطابات الأدبية السابقة، فالشاعر يحاور ويتفاعل مع هذه النصوص التي تخضع للانزياح الدلالي والإحلال، حيث تصبح بعد كتابتها ذات دلالة جديدة تكون نتاج هذا التوالد النصي.



ويتم هذا بواسطة التفاعل والاحتكاك بحيث تبين لنا هذه الصورة كيفية التحاور بين نصين في الاكتمال والمعارضة وفي النهاية يتشكل نص جديد على أساس أن النص اللاحق لا يمكن أن يتأسس إلاّ على علاقة مع النص السابق(2)، حيث يستعين النص اللاحق بالسابق لكي يستنسخ نصا جديدا بدلالة أخرى.

كذلك نلاحظ أن جينت قد حدد في التعالي النصي خمسة أنماط: التناص وهو حضور النص في آخر كالاستشهاد والسرق، والمناص الذي نجده في العناوين الفرعية

1- جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،** ص134.

2- ينظر: سعيد يقطين: **في الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع،** ط1، القاهرة 2006، ص27.

والمقدمات، والميتناص، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، ثم النص اللاحق ويكمن في العلاقة التي تجمع نص "ب" كنص لاحق بنص "أ" كنص سابق وتعتبر هذه علاقة محاكاة أو تحويل، وأخيرا معمارية النص وهو الأكثر تجريدا وتضمينا[1] وتربط بين هذه الأنماط علاقة وطيدة، فمثلا التناص والميتناص يستخدمهما المبدع في الخطاب وهما مرادفان لما كان يعرف في النقد القديم بالتضمين والاقتباس والاستشهاد على حد قول جرار جينيت: إنّه بنية نصية متضمنة في النص كما هي[2]. وعلى الرغم من عدم تطرق ابن رشيق لظاهرة المناص لأن العرب لم تكن تهتم بالعناوين والمقدمات، فإنّه يلتقي معهم من خلال المنظومة المصطلحية التي وضعها واشرنا إليها سابقا في كثير من الحالات التناصية، وهو ما ذهب إليه في معالجته للسرقات الشعرية وتركيزه على ضرورة الخلق الأدبي، من خلال إلحاحه على الصياغة اللفظية وصب المعنى في قالب جديد يظهر فيه حضور المبدع وقدراته على اجتلاب المعنى والتصرف فيه بطريقة تحكم له بالإبداع بغض النظر عن العامل الزمني، ويمثل لذلك بقول عمر ذي الطوق:

صددت الكأسَ عنا أم عمرٍو وكان الكأس بمجراها اليمينا

وما شَر الثلاث أم عمــ ـرٍو بصاحبك الذي تَصبحينَـ ـا[3].

فاستلحقهما عمرو بن كلثوم التغلبى، فهما في قصيدته، وكان أبو عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيبا، وقد يصنع المحدثون مثل هذا قال زياد الأعجم:

أَشَم إذا ما جئتَ للعرف طالبا حباك بما تحوي عليه أنامُله

ولو لم يكن في كفه غير نفسه لَجتَد بها فليتق ا سائِلُـ ـه

1- ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق،** المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص97.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

3- ابن رشيق: **العمدة،** ج2، ص425.

ويروى هذا الشعر لأخت يزيد بن الطثرية، فاستلحق البيت الأخير أبو تمام، وهو في شعره[1].

ونظرية التناص تستبعد النظرة المثالية في خلق النصوص، وليس النص الأدبي وحيا أو إلهاما لشعراء وأدباء ينفردون به، أو تأليفا لغويا أوحت به ربات الفن والشياطين كما هو معروف ومتداول في الثقافة الشفاهية، بل هو نسيج لغوي مختمر بشتى الثقافات وراءه خلفية نصية متعددة، إنها تفاعل نصي أخلاقي يقيم علاقات تناصية، مع الرموز التاريخية والثقافية والمجتمع والأقوال المأثورة والصور والموسيقى، فهو مبثوث فيها ويتفاعل معه الشعراء والنقاد.

2- المفاضلة الاجناسية بين الشعر والنثر:

إن قضية المفاضلة بين الشعر والنثر من القضايا التي أولاها النقاد اهتماما، بحيث شغلت حيزا كبيرا من الدراسات النقدية إذ انقسم النقاد إلى قسمين متعارضين: أحدهما يمجد الشعر ويرفعه على النثر، وثانيهما يحط من قدره أو يرى النثر أشرف من الشعر أو أرفع قدرا منه وقد طال الجدل بين هاتين النظرتين «فكان الدين حينا أو التاريخ حينا آخر والناصية الفنية مرة ثالثة العدة التي لجأ إليها الفريقان في البرهنة على ما ادعيا»[2] وقد تناول أبو حيان التوحيدي قضية العلاقة بين النثر والشعر إذ رأى أن منشأ هذه القضية فلسفي الطابع، ولاحظ أن الذين يفضلون الشعر على النثر أكثر من الذين يفضلون النثر على الشعر، وعرض لأراء النقاد وللحجج والبراهين التي يعتمدونها، فالذين يفضلّون الشعر يفضلونه من أجل أبرز مزية فيه وهي الوزن، كأبي سليمان المنطقي الذي يرى أن النظم مما تتقبله النفس أكثر مما تتقبل النثر، ذلك لأن «النظم أدلّ على الطبيعة لأنه من حيز التركيب، والنثر أدلّ على العقل، لأن النثر من حيز البساطة، وإنّما تقبلنّا المنظوم

1-ينظر: ابن رشيق: **العمدة،** ج2، ص425.

2- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: **الموسوعة الأدبية،** ج2، ص107.

بأكثر من تقبلنا المنثور لأنّا للطبيعة أكثر منّا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس»[1] فالنفس العربية تميل لما يوافق طبيعتها ويتواءم مع عاداتها وتقاليدها،وكانت إجابة أبي حيان التوحيدي في كتابه "الهوامل والشوامل" عن سؤال مسكويه المتعلق بالنظم والنثر ومرتبة كل منهما، حيث يقول: «أن الأكثرين قدموا النظم على النثر، ولم يحتجوا فيه بظاهر القول، في حين قدم الاقليون النثر وحاولوا الحجاج فيه»[2].

وقد أدلى الحاتمي بدلوه في موضوع المفاضلة بين الشعر والنثر، وفضل الشعر بصياغته يقول: «وأولى هذين بالمزية والقدم المتقدمة المنظوم، فإنّه أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأطول عنانا، وأفصح لسانا، وأنور أنجما، وأنفذ أسهما، واشرد مثلا، وأسير لفظا ومعنى»[3] إن تمتع الشعر بخصائص وسمات كالوزن والقافية، وتوظيفه اللغة بطريقة تمنحه مميزاته على كل المستويات، كان الحد الفاصل بين الشعر والنثر، الذي يعطي الأفضلية للشعر دون النثر في الفكر النقدي العربي.

أما ابن رشيق فقد استهل كتابه "العمدة" بباب وسمه بعنوان باب في فضل الشعر انتصر فيه للشعر، وتصدى للرد على حجج المرزوقي وغيره من القائلين بتفضيل النثر حيث عرض المرزوقي في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام لقضية المفاضلة بين الشعر والنثر فمال إلى جانب النثر وفضله محتجا بذلك بثلاثة أسباب أولها إن «الخطابة كانت أهم من الشعر لدى الجاهليين وكانوا يعدونها أكمل أسباب الرياسة، وأفضل آلات الزعامة وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، أما ثانيها فهو أن الشعراء حطوا من قيمة الشعر باتخاذهم الشعر مكسبا وتجارة، فمدحوا السوقة، وتعرضوا لأعراض الناس وثالثها

1- أبو حيان التوحيدي:**المقابسات،** حققه: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، القاهرة، 1996، ص245.

2- أبو حيان التوحيدي: **الهوامل والشوامل،** نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، القاهرة، 2001، ص308.

3- محمد ابن الحسن الحاتمي: **حلية المحاضرة،** ج1، تحقيق: هلال ناجي، دار الرشيد للنشر،دط، بغداد، 1878، ص21، 28.

أن الإعجاز بالقرآن لم يقع بالنظم»[1] ولهذه الأسباب كان النثر عنده أرفع شأنا من الشعر والأسباب الثلاثة التي ذكرها المرزوقي ذات بعد سياسي، اجتماعي وديني، فالحياة الفكرية العربية شديدة الوثاق مع حياة العربي على جميع المستويات، لذلك كان أثرها جليا وواضحا على قضية المفاضلة بين الشعر والنثر. ما جعل هؤلاء النقاد يهملون طبيعتهما كفنين من فنون القول، لكل منهما وظيفته وغايته ولم يخرج ابن الأثير عن هذا الإطار، إذ فضل الكلام المنثور على الكلام المنظوم لأسباب «من جملتها أن الإعجاز لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور»[2]، أما ابن بسام فيظهر موقفه من خلال توضيحه للمنهج الذي اعتمده في كتابه "الذخيرة" إذ يقول: «وبدأت بذكر الكتّاب، إذ هم صدور في أهل الآداب»[3] فهو يعتّبر الكتاب أرفع شأنا، وأجلّ منزلة من الشعراء.

إلاّ أن جون كوهن اعتبر الشعر والنثر: «... وسيلتين مختلفتين للتوصيل وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما. وهذا التوجه نفسه يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى»[4] وهذا ما حاول ابن رشيق أن يبينه إذ لم يكتف بالتصدي للرد على الذين ينبذون الشعر بل وضع ثلاثة أبواب أخرى دافع فيها عن الفن الأول عند العرب ليتوصل في النهاية إلى النتيجة التي يريدها وهي تسليمه برأيه ومذهبه للشعر وتأييده، وهذا ربما راجع إلى كونه شاعرا أولا، وناقدا يفهم الشعر ويتذوقه ويرى فيه وجدانه وأحاسيسه وقوة التأثير وهذا ما لم يره في النثر، أو يحاول الانتصار للشعر كما يقول:

1– أبو علي بن محمد المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، ج1، ص16-17.

2- ابن الأثير: **المثل السائر**، ج3، ص337.

3- أبو الحسن على ابن بسام: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، دط، بيروت، 1978، ص32.

4- جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ص50-51.

الشعر شيء حسن   ليس به من حـ ـ ـ ـرج
أَوّل ما فيه ذَهـ ـا   ب الهم عن نفس الشجي
يحكم في لطافـ ـة   حل عقود الحجـ ـ ـج
كم نظرة حسنها   في وجه عذر سمـ ـج
وحرقة يردهـ ـا   عن قلب صب منضـ ـج
ورحمة أوقعهـ ـا   في قلب قاس حـ ـرج
وحاجة يسرهـ ـا   عند غزال غَنـ ـ ـ ـج
وشاعر مطـ ـرح   مغلاق باب الفـ ـ ـرج
قربه لسانـ ـ ـه   من ملك متـ ـ ـ ـوج
فعلّموا أولادكـ ـم   عقّار طب المهـ ـ ـج [1].

هذه الأبيات تعتبر دليلا على أن نظرة ابن رشيق للشعر تجمع بين النظرة التقليدية (البيتان 8، 9) والنظرة العميقة المتطورة، فعنده الشعر يزيل الهم عن الشجي ويبعث الأمل في النفوس والقلوب ويقرب الحبيب إلى الحبيب ويشفي الفؤاد وهو تأكيد على وضعية الشاعر النفسية[2].

فابن رشيق انتصر لدولة الشعر على دولة النثر والكتّاب التي كان لها في عصره الغلبة والقوة إذ كانت لسان الدولة وأداة السلاطين ولذا أدار كتابه العمدة على الشعر وموضوعاته ومحاسنه ونقده وآدابه وهذا شيء طبيعي نظرا للمكانة التي كان عليها الشعر عند العرب.

وقد افتتح ابن رشيق كتاب العمدة بباب في فضل الشعر، وفيه فضل العرب على سائر الأمم لنبوغها وإعرابها في لسانها، واللّسان أفضل ما في الإنسان ودليل عقله وقلبه ثم ذكر أن كلام العرب نوعان: «منظوم، ومنثور ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص74.

2- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص113.

ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى -كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة»[1]. وما يسترعي الانتباه في كلام ابن رشيق هو حجتّه الحسية التي ساقها في دعم رأيه، وهي تشبيهه اللفظ بالدر، فإذا كان منثورا لم يؤمن ضياعه وتفككه فإذا نظم كان أحفظ له، وأصون من الابتذال[2].

إلى جانب هذا يتعرض هذا الباب إلى أصل الشعر وسبب احتفال العرب به واعتماده ديوانا لعلومهم ومنتهى لحكمتهم: «وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب للتّغني بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحـة وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم ، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنّهم شعروا به،أي فطنوا»[3].

ويتبع باب فضل الشعر بباب في الرد على من يكره الشعر، وقد ساق فيه جملة من أقواله: «عليه الصلاة والسلام، وأقوال صحابته، وآثار العرب ومواقفهم حول الشعر وقيمته إذا وافق الحق والصدق»[4].

كذلك بين ما للشعر من مكانة اجتماعية، فالشعر فن جميل، وعملية إنشائه مهمة شاقة ومسؤولية خطيرة، وعلى هذا الأساس كان الشاعر مسؤولا عن فنه ملتزما بما يقول ويبقى الشعر بفضله ومزاياه ساريا على مر الأيام والعصور، ومكانة الشعراء في المجتمع دائمة السيرورة.

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص29.

2- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية،** ص115.

3- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص31.

4- المصدر نفسه، ص41-48.

ولعل تعرض ابن رشيق للمفاضلة بين الشعر والنثر وتفضيله الشعر يقودنا إلى فهم طبيعة صراع حصل بين مؤيدين ومعارضين. غير أننا يمكن أن نسجل التفاعل الحاصل بين الشعر والنثر من خلال حديثه عن أن الشعر هو تحويل عن النثر وهذا ما أدخله جيرار جينت في مفهوم معمار النص Architexte الذي يعني: «العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا: أي مناصا خارجيا، وتظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي: شعر، نثر ملحمة، رواية، بحث، سيرة ذاتية مدونة على ظهر الغلاف، من اجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص»[1] وهو تفاعل الأجناس، غير أن إشارة ابن رشيق تلتقي مع الفكرة القائلة بأن الشاعر يكتب نثرا ثم يجعله شعرا بإحداث الوزن والقافية. وهو المستوى المجرد من التفاعل النصي على حد تعبير جيرار جينت.

1- سعيد سلام: **التناص التراثي**، ص48

الفصل الثّاني

قضايا العدول النصي

المبحث الأوّل: العدول البلاغي و تجلياته.

استخدم بعض اللّغويين والنحويين والبلاغين القدامى مصطلح العدول وحين نعود إلى أصل الكلمة في بعض القواميس نجدها «مصدر عدل، أي مال وجار»[1] وعندما ينزع الشعراء إلى إبداع طريقة خاصة في التعبير فإنهم يلحون على إظهار قدراتهم اللغوية والأسلوبية، فيميلون بالألفاظ والتراكيب من دلالة إلى أخرى، وفي تحديد جان كوين لخصائص اللغة الشعرية وقف يوضح كيف أنّها اشتغال لغوي جديد داخل أنقاض القديم والذي هو مبني على اللامعقولية حتى يتسنى للغة أن تقول ما لا يمكنها قوله باللّغة العادية[2]، فينتج الشعراء أساليب مبنية على العدول، ولكي نستوعب كيف يشتغل العدول نقرأ رأي كمال أبو ديب في شعرية الشعر، يقول: «الشعر شيء آخر غير اللّغة، إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاوز فيه الكلمات. ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف. وإذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه»[3]، فقد يزاوج الشاعر بين ما لا يلتقي، في الظاهر، ويقيم علاقات جديدة بين الكلمات، لم يتعود عليها المتلقي. فالشعر يميل باللغة من دلالة إلى أخرى من خلال سياقات جديدة ينشئها الشاعر. وتوقفت الشكلانية الروسية مطولا عند التغريب والانحراف في اللغة الشعرية، ومن الذين ساهموا في بيان خصائص اللّغة الشعرية استنادا إلى العدول موكاروفسكي Mukarovski الذي قارن بين اللّغة المعيارية واللّغة الشعرية وتوصل إلى أن اللغة الشعرية تتميز بـ «انحرافها عن قانون اللّغة المعيارية وخرقها له فضلا عما

1- أبو الحسن علي بن إسماعيل: **القاموس المحكم والمحيط الأعظم**، ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000، ص11 .

2– ينظر: جون كوين: **بنية اللغة الشعرية**، ص129 .

3– كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، دط، بيروت، 1987، ص139.

تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية»[1] ومن سبل هذا الخرق لقاء الكلمات التي لا تلتقي في أسلوب اللّغة العادية.

وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بمفهوم العدول كظاهرة تسهم في تشكيل الجانب الجمالي للنص الأدبي فـ «هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ...بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته...»[2] وكأن العدول خاصية جمالية، وتركيبة لغوية في الوقت نفسه. وقسم علماء الأسلوب اللّغة إلى مستويين: المستوى العادي الذي هدفه الإبداع والتواصل، والمستوى الإبداعي الذي تنحرف فيه اللّغة عن استعمالها المألوف، لتشكيل العدول الذي يشحن الخطاب بطاقات إيحائية وجمالية[3]، ويعتبر هذا المفهوم عصب البحوث في الأسلوبية. ويعد المجاز وسيلة من بين الوسائل التي تتيح للمبدع الانتقال من المستوى العادي للغة إلى المستوى الأدبي فقد ذهب شلوفسكي في نظريته عن تغريب الشيء إلى التشديد في الاستعمال الشعري للصورة في الفن الشعري: «وكأنّه يعتبر المجاز هنا واحدا من الأدوات التي تكون في متناول الشاعر باعتباره مثالا لنزوع عام للشعر والفن عموما. إن تحويل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك أي التحول الدلالي المتميز المتحقق بفضل المجاز قد اعتبر الغاية الرئيسية للشعر وعلة وجوده»[4].

1– موكاروفسكي: "**اللّغة المعيارية واللغة الشعرية"،** ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج5، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص41.

2– نور الدين السد: **الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث،** ج1، دار هومة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، دت، ص179.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص179.

4- فيكتور ايرلنخ: **الشكلانية الروسية:** ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2000، ص19.

يرى صلاح فضل أن الأدب لغة وعلى مستواها يتم العدول الذي يتم على محورين التركيبي والاستبدالي: «إن عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية وصياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين. وخاصة الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر»[1].

إن الوظيفة الشعرية تعتمد على العدول عن المتداول، هذا العدول الذي عد «الشرط المحور للفاعلية الشعرية التي يتلقاها القارئ فيما يقوم به من وصف وتصنيف وتحويل في مفاهيم البلاغة وأشكالها، وهو تلق ايجابي من خلال الدخول في قراءة حوارية كاشفة، لا قراءة استلهام وإعجاب بالسائد»[2].

إذا كان الشعر في نظر النقاد العرب هو:« أعظم وأهم الفنون الأدبية عامة، فإن بالإمكان تبين إحساسهم بالمستوى الفني لاستخدام اللّغة فيه من خلال حديثهم عن الفرق بين الشعر وبين ما عداه من وجوه الاستخدام اللّغوي. وهو مدخل في تميز اللّغة الأدبية لا ترفضه الدراسات الحديثة التي يستخدم فيها مصطلح (اللّغة الشعرية) مرادا به اللّغة الأدبية»[3].

ويمكننا أن نجد مدخلا في "العدول" من خلاله يمكننا الولوج إلى الدرس البلاغي القديم بالتحديد عند ابن رشيق فالصور البلاغية تشتغل على خرق سنن اللّغة، فهي تواصل

1- صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص،** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،دط، الكويت، 1992، ص52.

2- مصطفى درواش: "**شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية**" مجلة الثقافة، عدد 20، الجزائر 2009، ص32.

3- عبد الحكيم راضي: **نظرية اللّغة في النقد العربي،** مكتبة الخانجي، د.ط، القاهرة، 1980، ص34.

من نوع آخر. لذلك شغل الفكر النقدي العربي بالأساليب البلاغية، وقد مر التأليف البلاغي عند العرب بعدة مراحل واسهم فيه الشعراء والأدباء وحتى علماء اللّغة والنقاد، حيث اهتم القدماء بمفهوم البلاغة واستعملوه بمختلف صوره الصرفية، كما استعملوه بمعان أخرى بعيدة عن معناه الاصطلاحي المعروف.

البلاغة لغة: «جاء في مادة "ب ل غ" يبلغ بلوغا المكان إذا وصل إليه أو شارف عليه، يقال: بلغ فلان مراده إذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة إذا انتهى إليها، ومبلغ الشيء منتهاه وكذلك يقال: بلغ الرجل بلاغة فهو بليغ إذا بلغ بعبارته المعنى بلا إخلال أو إطالة أو إملال»[1].

أما اصطلاحا: «فهي تقرير المعنى في الأذهان من أقرب وجوه الكلام»[2].

تعددت تعريفات البلاغة واختلفت، فجاء معظمها في عبارات غامضة لا تخلو من المجاز، ولا تتضح فيها حقيقة الشيء. وجل التعريفات وضع في القرن الثّاني والنصف الأول من القرن الثّالث الهجريين وينتمي أصحابها إلى بيئات ثقافية مختلفة فمنهم اللّغوي كالخليل والأصمعي، والمتكلم كخالد بن صفوان والكاتب كجعفر ابن يحي ومنهم الشاعر كالعتابي، ومنهم الفيلسوف كالكندي وهو ما يؤكد أن البلاغة نشأت عن روافد فكرية وأدبية متعددة[3].

وجهود هؤلاء النقاد والشعراء كثيرة، فسيبويه من خلال الكتاب الذي جمع مادته مما استوعبه عن أستاذه الخليل بن أحمد، ربط بين البلاغة والنحو وعلم المعاني خاصة إذ نجده ينص في مواضع عدة على ضرورة الحذف لأسباب بلاغية أكثر منها لأسباب

1- عبد اللطيف شريفي: **الإحاطة في علوم البلاغة،** ديوان المطبوعات الجامعية،دط، الجزائر، 2004، ص11.

2- ابن منظور: **لسان العرب،** ج8 ص 419.

3– ينظر: صمود حمادى: **التفكير البلاغي عند العرب،** منشورات كلية الأدب منوبة، ط1، تونس، 1994، ص114.

نحوية، كما تحدث عن التقديم والتأخير، ضف إلى ذلك أنّه تناول بعض مباحث علم البيان كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها. وتجاوز هذا إلى بعض ألوان البديع من مثل تأكيد المدح بما يشبه الذم وإن لم يذكر المصطلحات الخاصة بألوان البيان والبديع إلاّ أنّه فضل التمهيد للعديد من الظواهر البلاغية[1]. أما الجاحظ فجاء بمجموعة من المصطلحات كالإطناب والإيجاز والمساواة بمعانيها الاصطلاحية الناضجة، وتطرق إلى الكلام الفصيح وما ينبغي أن يتوافر فيه من اعتدال، فلا يكون غريبا ولا يكون مبتذلا، أما عن اللّفظ والمعنى فيؤكد أن سر الجمال في التعبير هو الصياغة القائمة على تخير اللفظ وجودة السبك، ويعطي الأولوية للفظ على حساب المعنى، كما يظهر عنده لفظ البديع كمصطلح بلاغي، فهو أول من استعمل التشبيه والمجاز والحقيقة بمعانيها الاصطلاحية دون أن ننسى نظريته في النظم التي تدين له علوم البلاغة، إذ جمع كل موضوعات البلاغة في البيان، فهو يستعمل هذا المفهوم بمعنى أوسع يضم طرق الدلالة والوسائل التي تمكن المتكلم من أداء المعنى[2]. أما ابن قتيبة فقد جمع في تأويل مشكل "القرآن" وجوها بلاغية عديدة، وحاول تعريفها واستخراج شواهدها من الشعر والقرآن، ويعود له الفضل في التوسع في الكناية والمبالغة. أما أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين الذي يفتتحه بإبراز أهمية علم البلاغة وفائدته وأنه أحق العلوم بالتعلم والمعرفة با جل ثناؤه، حيث يتحدث عن البلاغة والفصاحة في الباب الأول من الكتاب ويجعل الفصاحة متعلقة باللفظ والبلاغة إنهاء المعنى إلى القلب، وخص الباب التاسع من الكتاب لمباحث البديع حيث ذكر منه خمسة وثلاثين فنا، مشيرا إلى ما استنبطه في هذا الباب، حيث ذكر أنه زاد على ما أورده سابقوه ستة فنون هي: التشطير، المجاورة، التطريز، الاستشهاد والتلاطف[3].

1- ينظر: حمادى صمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص118-119.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص158، 483.

3- ينظر: سعد سليمان حمودة: **البلاغة العربية**، دار المعرفة الجامعية، دط، القاهرة، 1999، ص12.

ومع ابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني تقطع البلاغة العربية شوطا متقدما حيث أرسى ابن سنان الخفاجي في كتابة "سر الفصاحة" قواعد الفصاحة، في حين أرسى عبد القاهر أصول علم المعاني في كتابه دلائل الإعجاز وقواعد علم البيان في كتابه "أسرار البلاغة". أما عند النقاد والشعراء المغاربة فبرز بينهم ابن رشيق القيرواني الذي ضرب بسهم وافر في إنماء الملكة البلاغية والذوق الأدبي من خلال كتاب العمدة الذي قال فيه ابن خلدون «إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة، وأعطاها حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»[1].

لقد استند ابن رشيق إلى جهود سابقيه هذه وخصص مبحثا للبلاغة بالنظر إلى مالها من أهمية في العملية الإبداعية بصفة عامة و قيمتها في الدراسات القرآنية بصفة خاصة وقد تطرق أبو هلال العسكري إلى الدور الفاعل الذي تلعبه البلاغة في المعرفة بالقرآن الكريم إذ يقول: « وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه ا به من حسن التأليف وبراعة التركيب»[2]. وقد نقل ابن رشيق الأقوال المأثورة عن سابقيه من اللّغويين أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي والنقاد أمثال ابن المقفع، وكلها تدور حول منزلة الإيجاز وقيمة البيان وتعريف البلاغة لاسيما التعاريف التي أحصاها عن الجاحظ في كتابه البيان والتبيين وكان له فيها حسن العرض والوقوف عند بعضها بالإيضاح وتعليق البليغ الحاذق البصر بأمور هذه الصناعة[3] إلاّ أنّه في وقوفه عند قول إبراهيم الإمام حين سئل: «ما البلاغة؟ قال: تقصير الطويل، وتطويل القصير، يعني بذلك القدرة على الكلام »[4].إن البلاغة من

1- عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ص493.

2– أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص1.

3- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص249.

4– ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص390.

منطق ابن رشيق هي القدرة على اللعب بالألفاظ وتراكيبها بما يلائم مقتضى الحال، وفي هذا الصدد يورد قول البحتري في مدح محمد بن عبد الملك الزيات:

ومعانٍ لَو فَصَلَتْها القَوافـ ـي هجنَتْ شعر جـ ـرولٍ ولَبِيد

حـ ـزن مستعمل الكلام اختيارا َوتَجنبن ظُلمـ ـة التعقيـ ـد

وركبـ ـن اللفْظَ القَريـ ـب فأدرك ن بـ ـه غَايةَ المراد البعيد[1]

أما عن موقف ابن رشيق في الكلام البليغ فقد اختصر بتعريفه البلاغة أقاويل العديد من النقاد في هذا المجال بقوله: «وقد تكرر في هذا الباب من أقاويل العلماء ما لم يخف عني، ولا غفلته، لكن اغترفت ذلك لاختلاف العبارات، ومدار هذا الباب كله على أن البلاغة وضع الكلام موضعه من طول أو إيجاز، مع حسن العبارة ومن جيد ما حفظته قول بعضهم: البلاغة شد الكلام معانيه وإن قصر، وحسن التأليف وإن طال»[2].

ونقصد بالإيجاز ذلك الإيجاز البليغ غير المخل في الدلالة على المعنى بنقص أو ضعف في الأداء أو تعقيد معنوي أو لفظي، كما أن المراد بالإطالة تلك الإطالة البليغة غير المخلة في الدلالة على المعنى بصورة من صور الإخلال، مع التركيز على المعنى والاعتداد بالفكرة، على أن القصد لأي من السبيلين الإيجاز والإطالة مرتبط بحال المقام ومقتضى الحال[3].

وإذا كانت الإطالة مع الجزالة دليل قدرة وتمكن من ناحية البيان فإن بلاغتهما لا تتأكد إلاّ إذا ارتبط بمعنى جيد مع مناسبة الحال والمقام، يقول الجاحظ: «أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب، فإنّهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا

1– ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص391.

2– المصدر نفسه، ص396.

3- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة: **الموسوعة الأدبية**،ج2 ، ص80.

وحشيا ولا ساقطا سوقيا»[1] على نحو ما رآه ابن رشيق في موقفه الأخير حين أعطى خلاصة رأيه ومذهبه في البلاغة بعد عرضه لتلك الأقوال والآراء، والتي لم يغفل عن كثرتها وتكرارها وإنّما غفر ذلك لاختلاف العبارات كما يقول. وفي البلاغة وذكر آلاتها وفنونها يورد قول أبي الحسن بن عيسى الرماني: «أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تعين عليها وتوصل للقوة فيها، وتكون ميزانا لها، وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية اضرب: الإيجاز، والاستعارة، والتشبيه، والبيان، والنظم، والتصرف، والمشاكلة والمثل»[2].

وقد تحدث ابن رشيق عن هذه الموضوعات والفنون مفردا لبحثها بالتفصيل أبوابا مستقلة، مضيفا إليها ما اشتهر عند علماء البلاغة بدخوله ضمن فنون البلاغة، وما عرف عند المتأخرين بتصنيفه في أحد علومها الثلاثة، المعاني، البيان أو البديع.

ولم يغب عنه اثر البلاغة في المتلقي فقد أورد قول الإمام إبراهيم بن محمد: «يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[3]، فالعملية الإبداعية مشتركة بين المبدع والذات المتلقية، والبلاغة هي التي تضمن نجاح العملية التواصلية بينهما، وهو ما يوضحه قول عز الدين إسماعيل «بأنّها استلاب المرسل إليه من نفسه بعض الوقت والتأثير فيه بما يجعله مستقبلا من نوع خاص، فالشاعر يشكل كلامه لتحقيق غاية فوق غاية الإفهام، ويرى أن الشاعر يجعل كل ما هو متماسك عرضة للتفتيت والتّشظّي»[4].

1– الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص137.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص387.

3- المصدر نفسه، ص391.

4- عز الدين إسماعيل: "**دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي**" مقالة في مجلة الأربعاء، ج15، العدد 26، أم القرى لعلوم الشريعة واللّغة، الرياض، ماي 2000، ص3.

إن الشاعر في اتصاله بالمتلقي لا يرمي إلى الإفهام دون إثارة المشاعر وتحريك الوجدان، وإنّما غايته تحقيق الوظيفة الجمالية في أعلى درجاتها، وما يمنحه تلك الخطوة هو البلاغة بمختلف مستوياتها وفنونها أو ما سمي بالعدول البلاغي الذي يعتبر العبور من الحقيقة إلى المجاز أولى آلياته.

فالمعنى اللّغوي لكل من الحقيقة، والمجاز الذي اصطلح عليه البلاغيون فيما بعد بان الحقيقة هي ما كانت عليه في أصل الوضع في اللغة والاستعمال، والمجاز ما كان على العكس لفائدة التوسع، أو التوكيد، أو التشبيه، وكلها أساليب وأغراض بلاغية تنحرف عن اللّغة العادية الدارجة في الاستعمال إلى دلالات أخرى مجازية: «فالمجاز هو الآلية اللّغوية، والتخيلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللّفظ على الحقيقة، إلى لغة الإيحاء والإيماء وتعدد الدلالة في النص الإبداعي»[1].

والمجاز من أبرز«مظاهر حيوية اللّغة، لأنّه التعبير الفني عن الأفكار، به تسمو الدلالات بتغيير السياق الذي يصطنعه المتكلم»[2]. ولما كانت اللّغة الشعرية لغة خاصة تعتمد الانحراف باللغة من مستوى أول إلى مستوى ثان، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص فالمجاز هو الانحراف، والخروج عن المألوف في اللّغة، بحيث يلعب دورا حاسما في إغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، ما يجعل هذه الدلالات الأسلوبية في لغة النص، وتراكيبه قابلة للتأويل والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات، وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته، وخلوده عبر الزمن[3]. وقد وعى ابن رشيق هذه الحقيقة حين حدد كذلك المجاز تحديدا مقابلا للحقيقة: «إنّه كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في

1- عبد العزيز حمودة: **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية حديثة،** عالم المعرفة، دط، الكويت، 2001، ص290.

2- معلوف سمير أحمد: **حيوية اللّغة بين الحقيقة والمجاز،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1996، ص471.

3- ينظر: محمود درابسة: **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم،**ط1، دار جرير للنشر، دط، عمان، 2010، ص155.

وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول؛ فهي مجاز وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[1] والملاحظ أن الفجوة بين المعنيين الحقيقي والمجازي كثيرا ما تكون عميقة وخاصة في لغة الشعر، بما ينجم عن ذلك من بقاء انطباع الاستغراب والدهشة إزاء الكلمة المجازية ليمتد أثره في الذات المتلقية.

ولذلك تحدث ابن رشيق عن المجاز ودلّ على منزلته وقيمته في لغة العرب بقوله: «العرب كثيرا ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها، فإنّه دليل الفصاحة ورأس البلاغـة، وبه بانت لغتها عن سائر اللّغات»[2]. وقد أفاد ابن رشيق في مبحث المجاز من ابن السكيت وابن قتيبة والحاتمي، فنقل عن الحاتمي اشتقاقه ومعناه، وأنّه طريق القول ومأخذه، وهو مصدر (جزت مجازا) كما تقول (قمت مقاما)، ونراه هنا قدم القول في الاشتقاق على خلاف عادته في تأخير ذلك إلى آخر مباحثه [3]. وهو من القائلين بصدقه وضرورته فنراه لذلك يورد عبارة ابن قتيبة: «لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا، لأننا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة وأينعت الثمرة.... ونقول: كان ا ، وكان بمعنى حدث، وا قبل كل شيء»[4].

فالمجاز قد يكون ضرورة أن تصل إلى غرضك عن طريقه، مهما استبدلت لفظه ببديل ثم وعلى ما يبدو هو سمة وظاهرة لغوية وبلاغية عامة ليس في اللغة العربية وحدها. يقول ابن قتيبة فيما نقل ابن رشيق عنه إنك لو قلت لمنكر المجاز في قول ا

1- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 1988، ص304.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص421.

3– ينظر: المصدر نفسه، ص421.

4– نفسه، ص422 .

تعالى مثلا **فَوجدا فيها جِدارا يريد أَن ينْقَض فَأَقامه** (سورة الكهف، الآية77) «كيف تقول في جدار رأيته على شفا انهيار؟ لم يجد بدا من أن يقول: يهم أن ينقض، أو يكاد، أو يقارب فإن فعل فقد جعله فاعلا، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من لغات العجم إلاّ بمثل هذه الألفاظ»[1].

فالتعبير بالمجاز لابد منه، لاقتفاء أصل الكلام عليه وهو سمة فصاحة وبلاغـة وهو كما يقول ابن رشيق: «في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع»[2]، ثم هو على ما يظهر سمة بلاغية عامة في أكثر اللّغات، إن لم يكن فيها كلها وذلك مفهوم عبارة ابن قتيبة التي أوردها ابن رشيق: «ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من ألسنة العجم إلاّ بمثل هذه الألفاظ»[3]، ولكن ابن رشيق قد مر بهذه العبارة كما جاءت دون أن يعقب أو يعلق عليها بشيء. فهل نفهم من موقفه أنّه يوافق ابن قتيبة في استحالة قيام اللّغات على الحقيقة دون المجاز.

أما عن التشبيه فإن أحسنه عند ابن رشيق داخل في المجاز، الذي يعده ظاهرة لغوية تمتاز بها لغة العرب وتتفرد عن سواها من اللغات وهو ما يتضح من قوله: «...وبه بانت لغتنا عن سائر اللّغات»[4]. فقد خصص المجاز وحصره في اللّغة العربية، وإن كان ابن رشيق يبالغ في حكمه هذا لأن المجاز وسيلة لغوية تتيح للمبدع التوسع والخلق وهذا ليس حكرا على لغة العرب وحسب وإن أقررنا بكثرته فيها فهي لغة بلاغة وفصاحة.

والمجاز عند ابن رشيق أبلغ من الحقيقة لأنه يتيح للمبدع الخلق والإبداع من خلال الأساليب البلاغية التي تنطوي تحته كالاستعارة والتشبيه: «والمجاز في كثير من الكلام

1- ابن قتيبة: **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: أحمد صقر، دار التراث، ط2، القاهرة، 1973، ص133.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص422.

3- المصدر نفسه، ص422.

4- نفسه، ص421.

أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وماعدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز»[1]. وعليه فالتشبيه عنده والاستعارة وسواهما من الوسائل البلاغية داخلة تحت المجاز، لذلك اختص بباب كامل خصوه به وجعلوه علما قائما بذاته، وهو أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب كقول جرير:

إذا سقَطَ السماء بأرض قوم رعينَاه وإن كانوا غضـابا.

حيث أراد بالسماء المطر، لقربه منها ويجوز أن تريد بالسماء السحاب، لأن كل ما أضالك فهو سماء، وقال (رعيناه) والمطر لا يرعى ولكن أراد النبت الذي يكون عنـه فهذا كله مجاز[2]. ومثله قول ا سبحانه حكاية عن النبي سليمان عليه الصلاة والسلام: **يا أَيها الناس علمنَا منْطقَ الطير** (سورة النمل، الآية16) قال ابن رشيق: «وإنّما الحيوان الناطق الإنس والجن والملائكة، فأما الطير فلا، ولكنه مجاز مليح واتساع وهذا أكثر من أن يحصره أحد، ومثله في كتاب ا عز وجل كثير»[3]، ويسترسل بذكر بعض الشواهد من القرآن الكريم ومن الشعر، فالاتساع إذن من آليات العدول البلاغي التي لاحظها ابن رشيق.

ولم يخل هذا المبحث كغيره من الوقفات والملاحظات المبنية على عمق الفهم ودقة البصر عند ابن رشيق بأحوال الكلام ومراميه، مؤيدا ذلك بالشواهد والأدلة والتحليل والتعليل، من ذلك مخالفته بعضهم في عدهم من المجاز وقد ساق ابن رشيق لذلك بعض الأمثلة قال: «ومن المجاز عندهم قول الشاعر وغيره: فعلت ذلك والزمان غر، والزمان

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1 ص422.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص422.

3- المصدر نفسه، ص423.

غلام، ما أشبه ذلك، وهو يريد نفسه ليس الزمان ولا أرى ذلك مستقيما بل عندي الصواب والاستعارة نفسها أن يبقى الكلام على ظاهره مجازا، لأننا نجد في هذا النوع ما لا ينساق فيه هذا التأويل، كقول بعضهم:

سَأَلَتْني عن أناس هلكوا شرب الدهر عليهم وأكلْ

فليس معناه شربت وأكلت عليهم، لأنّه إنّما يعني بعد العهد لا السلو وقلة الوفاء.....ولكل موضع ما يليق به من الكلام ويصح فيه من المعنى"»[1].

على حين أن ذلك خطأ في نظر ابن رشيق، وإنما الصواب عنده أن يكون المجاز على ظاهر الكلام دون تأويل ويرى أن التشبيه داخلا في المجاز، أما سبب ذلك فقد بينه بقوله: «وأما كون التشبيه داخلا تحت المجاز فلأن المتشابهين في أكثر الأشياء إنّما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والإصلاح، لا على الحقيقة»[2]. معلوم أن البلاغيين المتأخرين بعد ابن رشيق قسموا المجاز إلى قسمين مجاز مرسل، ومجاز عقلي، كما أنّهم أخرجوا منه التشبيه فجعلوا المجاز مشتملا على الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والعقلي، دون التشبيه، لأن ركنيه كما يقال المشبه والمشبه به حقيقيان[3]. أما ابن رشيق فلم ينظر في ذلك إلى طرفي التشبيه على أنهما متشابهان على الحقيقة الذاتية لكل منهما وإنّما التشابه بينهما ناتج عن اشتراكهما في صفة أو أكثر، و أن المشبه به أصل وأثبت كما يرى أن وظيفة التشبيه تنحصر في التوضيح حيث يعمل على إزالة الغموض وتقريب البعيد[4].

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص424.

2- المصدر نفسه، ص424.

3- ينظر: جمال محمد صالح حسن: **الجهود النقدية والبلاغية عند العرب حتى القرن السابع الهجري**، عالم الكتب الحديثة، ط1، عمان، 2009، ص133.

4- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص455-456.

ويذهب شوقي ضيف إلى أن ابن رشيق أول من نظر إلى المجاز هذه النظرة الدقيقة على الرغم من أنّه أدخل تحته هذه الفنون البيانية، الاستعارة والكناية، يقول شوقي ضيف مشيدا ببحث ابن رشيق في المجاز ومقررا دقة نظرته إليه: «...على أن الباب لم يتضح في نفس ابن رشيق، فقد أدخل فيه أمثلة من الاستعارة والتشبيه والكناية، ومعروف أن البلاغيين بعده جعلوا المجاز علما على الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والعقلي وأخرجوا التشبيه لأن ركنيه، وهما المشبه والمشبه به حقيقيان. ولكن على كل حال هذه أول نظرة دقيقة للباب، فقد كانت كلمة المجاز متداولة قبله منذ الجاحظ دون تحديد دقيق لما تصدق عليه من صور البيان»[1].

وقد ربط علماء اللّغة المحدثون ظاهرة المجاز بظاهرة التطور الدلالي التي تعد حلقة من حلقات التطور اللغوي بعامة، فاللّغة في رأيهم في حركة مستمرة وليست كما جامدا، بل تكون عرضة للتغير والتطور في كل عناصرها، وذلك أن المجاز ظاهرة لغوية، وهو يتطور بتطور اللّغة. إلاّ أن العالم اللغوي والناقد ستيفن وألمان Alman STEVENS اعترض على ذلك، ورأى أن: «هذا السبب محدود للغاية، وأن هناك كثيرا من الحالات لا يرتبط بها تغير المعنى بحاجة عملية»[2]. وقد ذهب تودوروفTODOROV إلى أن قضايا التحليل الأدبي يمكن تجميعها في ثلاثة أقسام: «بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيب الدلالي. وهذا التفريع موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا رغم أنّه يسمى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقا لوجهات نظر متنوعة.فعلى هذا

1- شوقي ضيف: **البلاغة، تطور وتاريخ**، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1965، ص148.

2- ستيفين أولمان: **دور كلمة في اللّغة**، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، دط، القاهرة، 1962، ص15.

النحو قسمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء(تركيبي) والابتداع الدلالي»[1].

ويذهب محمد الولي إلى أهمية غنى علاقة المشابهة من بين العلاقات المجازية التي تقيم علاقة بين شيئين، نوظف اسما لشيء مكان اسم حقيقي له، وكأن هذا الاسم هو صورة عن الشيء إلاّ أنّها صورة لافتة الانتباه ومثيرة للحيوية والقوة والعذوبة ،نتلقّاها في الخطاب بقدر أكثر من المحسنات الأخرى وبأكثر تأثير،و هي أكثر ورودا في الشعر والنثر معا لكثرة أناقتها ولطافتها [2]، إنّه يحيلنا إلى سبب اعتماد اللغة الأدبية على استثمار الاستعارة في تعبيراتها، ويرى أدونيس أن المجاز عنصر مهم وفاعل في بناء لغة الشعر إن لم يكن هو الركن الأساس[3]، وبالنظر إلى أن الاستعارة هي علاقة مجازية بالدرجة الأولى فهي إذن عنصر مهيمن في اللّغة الشعرية ذلك أنها تقوم على: «وضع الشيء في ضوء جديد غير معهود، وإقامة الروابط التي تألف العين مشاهدتها والوقوف على التعارضات والتناقضات غير المألوفة بين الأشياء»[4]. وهذا من شأنه أن يبعث التعجب والدهشة في الذات المتلقية وهذا ما تهدف إليه اللغة الشعرية على وجه الخصوص. ومن هنا يمكن أن نفهم أن ابن رشيق بجعله التشبيه جزءا من المجاز يكون قد وفق إلى العلاقة الأهم وهي المشابهة في عملية العدول البلاغي وهذا ما نجده عند جون كوين الذي عد الاستعارة نوعا من العدول البلاغي إذ يرى أن: «الاستعارة الشعرية عبور من اللغة

1- تزفيطان تودوروف: **الشعرية،** ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص31.

2- ينظر: محمد الولي: **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية،** منشورات دار الأمان،دط، الدار البيضاء، 2000، ص148.

3- ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس: **الشعرية العربية،** دار الآداب، ط2 ، بيروت، 1989، ص76.

4- المرجع نفسه، ص334.

الإشارية إلى اللّغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللّغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»[1].

إن العدول البلاغي له صلة وطيدة بمفهوم البيان الذي عرفه السكاكي على أنّه: «علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه»[2]. وهذا بقصد الإتيان بالمعنى بطرق شتى، وذلك من خلال استثمار الطاقات الجمالية للأساليب البلاغية كما أنّه من الضروري أن يراد الغرض من الكلام، فكل أسلوب من أساليب البيان يضفي إلى المعنى العام معنى أخر يسهم في تكثيف الوظيفة الجمالية للخطاب وهو ما لا يؤديه أسلوب أخر.

وقد فتح ابن رشيق هذا الفن ببيان حده عند الرماني وهو: «إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك، وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة، لأنّها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء»[3] وقال: البيان هو: «الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة»[4]. نلاحظ أن الرماني متأثر برأي الجاحظ على الرغم من أنّه يبدأ بتعميم دلالة الكلمة بما ينطبق على اللفظ وغيره بحيث يقسم البيان إلى:«كلام، وحال وإشارة، وعلامة»[5]. إذ يعتبر أن الكلام هو أهم الأقسام فرأيه يطابق رأي الجاحظ،حيث يطلق اسم البيان على الكلام الذي يظهر عليه التميز، فيكون بينا وفصيحا عندما يفهم معناه .

فالبيان على هذا حضور المعنى في النفس وإدراكه بيسر وسرعة، ثم يأتي في ذكر النماذج المتصلة بالبيان من القرآن الكريم والحديث الشريف ومن أقوال الصحابة التي

1- جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،** ص238.

2- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: **مفتاح العلوم،** دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 1983، ص180.

3- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص403.

4- المصدر نفسه، ص403.

5- شفيع السيد: **التعبير البياني، رؤية بلاغية،** دار الفكر العربي، ط4، القاهرة، 1990، ص18.

استمد بعضها من الكامل للمبرد، ومن البيان العربي مما سبق ذكره في باب البلاغة، وقد وقف عند بعضها كعادته بالشرح والتعليق فمن البيان الموجز قول ا تعالى: **ولكُم في القصاص حيواةٌ يأُولي الألْبابِ لعلكُم تتقُون** (سورة البقرة، الآية179) وقوله عليه الصلاة والسلام: "المرء كثير بأخيه" وبعد أن انتهى من ذكر ما أراده من تلك النماذج اعتذر عن الاسترسال في تقصيها، لكثرتها وصعوبة الإحاطة بها وهذا «الجاحظ علامة وقته والذي لا يبلغ فضلا وجودة قد استفرغ الجهد في كتابه البيان ومع ذلك لم يدع الإحاطة بهذا الفن لكثرته واتساعه، فكلام الناس لا يحيط به إلاّ ا عز وجل»[1].

ويتبع ابن رشيق هذا النقل بأسئلة من أقوال الخلفاء الراشدين معقبا عليها بقوله: «وهذا قليل من كثير يستدل به عليه، ولو تقصيت ما وقع من ألفاظ التابعين، وما تقدمت به شعراء الجاهلية والإسلام لأفنيت العمر دون ذلك، وقد ادعى أبو عثمان الجاحظ في مصنفه البيان والتبيين إحاطته بهذا الفن لكثرته، وذهب إلى إن كلام النّاس لا يحيط به إلاّ ا عز وجل، حيث قال الرسول صلى ا عليه وسلم- ***إن من البيان لسحرا»***[2].

إن سحر البيان ناجم عن الغرابة المتولدة من الاستعمال الخاص للغة وهي سمة وثيقة الصلة بالأدب عموما وبالشعر خصوصا: «وما ينبغي أن يتوفر في الشعر والفن هو الغرابة. وهي خاصية لا ترتبط بالضرورة بالغموض أو الوضوح. فكثيرة هي النصوص التي تثيرنا، وقد تستفزنا وهي واضحة في معانيها، بفضل طريقة العرض التي اعتمدها صاحبها»[3].

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص406.

2- المصدر نفسه، ص406.

3- أحمد بيكيس: **الأدبية في النقد العربي القديم**، علم الكتب الحديث، ط1، عمان، 2010، ص170.

لقد عودنا ابن رشيق بمثل هذه الخاتمات البليغة لبعض موضوعاته، ولا شك أنّها طريقة جيدة في الاختصار وطرح موضوع واسع كهذا يصعب تقصيه والإحاطة به، على الرغم من أنّه كان مقلدا في هذا الباب اعتمد بشكل واسع على آراء النقاد الذين سبقوه لذاك لم يضف جديدا يحسب له.

المبحث الثّاني: تجليات العدول واستثماره.

الاستعارة:

الاستعارة من أهم المباحث التي أولاها النقاد والبلاغيون اهتماما كبيرا: «فهي نواة البلاغة، أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريبا»[1] وقد أولاها المهتمون بإعجاز القرآن الكريم عناية بالغة في تطلعهم إلى وجوه الحسن في هذا الخطاب المقدس.

احتل البحث عن الحقيقة والمجاز بصفة عامة والاستعارة بصفة خاصة المركز في الدراسات النقدية نظرا لعلاقتها الوطيدة بالصورة الشعرية، واعتنوا بها قصد تفهم الأساليب التي وردت في القرآن وكلام العرب. ولاستجلاء معنى الاستعارة في التراث النقدي لابد من الوقوف على المعنى اللّغوي لهذا المصطلح.

يعرف الأزهري الاستعارة بقوله: «وأما العارية، والإعارة، والاستعارة، فإن قول العرب فيها، هم يتعاورون العواري ويتعاورونها بالواو وكأنهم أرادوا تفرقة ما بين ما يتردد من ذات نفسه، وبين ما يردد، قال والعارية منسوبة إلى العارة، وهو اسم من الإعارة تقول أعرته الشيء، أعيره إعارة وعارة، ويقال: استعار منه عارية واستعاره ثوبا، فأعاره إياه، ومنه قولهم: كير مستعار، قال ابن أبي حازم:

كأن حفيفَ منْخرهِ إذا ما　　　كتَمن الربو كير مستعار

قيل في قوله (مستعار) قولان، أحدهما أنّه استعير فأسرع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إياه، والثاني أن تجعله من التعاور، يقال: استعرنا الشيء واعتورناه وتعاورناه بمعنى واحد، وقيل: مستعار بمعنى متعاور، أي متداول»[2].

1-جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الأسلوبية،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1987، ص71.

2- ابن منظور: **لسان العرب،** ج4، ص618-619.

فالعلاقة التي ينبغي أن تتوافر بين المعير والمستعير هذا لا يقع إلاّ بين طرفين متعارفين ويوضح ابن الأثير هذه العلاقة بقوله :«المشاركة بين اللفظين في نقل المعنى في الاستعارة من أحدهما إلى الآخر، كالمعرفة بين شخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر»[1].

وقد تحدث الجاحظ عن الاستعارة في كتابه البيان والتبيين إذ يقول: «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[2]. ومن يتأمل هذا التعريف يجده لا يبعد عن التعريف اللّغوي فهو عنده نقل لفظ من معنى عرف به في أصل اللّغة إلى معنى آخر لم يعرف به والجدير بالذكر أن الجاحظ لم يقيد هذا النقل بقيد أو شرط، بل لم يوضح الغرض من هذا النقل، ولم يبين علاقة الاستعارة بأصلها الذي هو التشبيه، فيرى في التشبيه والاستعارة مجرد صورة ذهنية للتعبير عن المعنى المراد توضيحه في الأذهان في قالب يمكن إدراكه بالحس، بل بتشكله في صورة المدركات الحسية، ويمثل لها بقول الشاعر:

يا دار قَد غَيرها بلاَها كأنَما بِقَلَمٍ محاهـ ـ ـا

أَخْربها عمران من بنَاها وكر ممساها علَى مغناها

وطَفقَتْ سحابةٌ تغشاها تبكي على عراصها عيناها[3]

فقوله: «ممساها بمعنى مساءها ومغناها موضعها الذي أقام فيه والمغاني: المنازل التي كان بها أهلوها، وطفقت: يعني ظلت تبكي على عراصها عيناها، عيناها هاهنا للسحاب. وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة وتسمية الشيء باسم غيره

1- ابن الأثير: **المثل السائر**، ج2، ص83.

2- الجاحظ: **البيان والتبيين**،ج1، ص153.

3- المصدر نفسه، ص152.

إذا قام مقامه ويقال: لكل جوبة منفتقة ليس فيها بناء: عرصة»[1]. ويقول أيضا في قوله تعالى: **هذَا نُزلُهم يوم الدّين** (سورة الواقعة، آية56) والعذاب لا يكون نزلا ولكن لما قام العذاب لهم في موضع النعيم لغيرهم سمي باسمه، فالجاحظ بتعليقاته على الآيات والآبيات وتعريفه للاستعارة قد جعلها قريبة إلى حد ما من المعنى اللغوي الذي يكون بنقل اللفظ من معنى عرف به لغويا إلى معنى آخر لم يعرف به. أما ابن المعتز فقد وضعها في أول أبواب البديع في كتابه "البديع" بحيث يقول: «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان للمسمى بها سبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا»[2]، ويمثل لذلك بقول الشاعر:

ِإذَ سقَطَ السماء بِأَرضِ قَومٍ   رعينَاه وإِن كانُوا غضابا.

هنا يقصد أنه إذا نزل المطر بأرض قوم فأخصبت بلادهم، نبت الزرع واخضرت الأرض فتوفرت بذلك أسباب الرعي، وقد عبر بكلمة السماء عن المطر فاجتاز بها وضعها الأصلي، والملاحظ أن ابن قتيبة يفهم الاستعارة بأنها كلمة توضع مكان الأخرى لعلاقة بينهما هي إما علاقة السببية أو المجاورة أو المشاكلة والبيت يوضح العلاقة السببية في الاستعارة.

اعتمد ابن المعتز على هذا اللون البلاغي لتفسير إعجاز آيات القرآن الكريم وهو يعرفها بقوله: «إنّها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»[3] كذلك يمثل لها بأمثلة من القران الكريم مثل قوله تعالى: **واخفْضْ لهما جنَاح الذل من الرحمة**

1- الجاحظ: **البيان والتبيين،** ج1،ص152.

2- ابن قتيبة: **تأويل مشكل القرآن**، ص135.

3- عبد ا ابن المعتز أبي العباس: **كتاب البديع،** تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990، ص75.

وقُلْ رب ارحمهما كما ربياني صغيرا (سورة الإسراء، الآية 24) وقوله: **وءايةٌ لّهم الّيلُ نَسلُخُ منْه النهار فَإذَا هم مظْلمون** (سورة يس، الآية37)»[1]

يذهب زغلول سلام إلى أن ابن المعتز: «لم يترك سوى أسماء وتعريفات، وبذلك يجني على تلك الفنون التي حددها في تعريفه، وأولها الاستعارة، فدمغها جميعا بالشكلية ووجه همم علماء البلاغة إلى ظاهرة الدراسة الأدبية فتركوا اللب وأحبوا بالجزئيات فحسب»[2].

أما الرماني فيعرف الاستعارة بأنّها: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النقل للإبانة... وكل استعارة لابد فيها من أشياء: مستعار ومستعار له ومستعار منه...وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلاّ أنّه ينقل الكلمة والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللّغة»[3]. فيوضح أن الاستعارة نقل للكلمة من معنى وضعت له إلى معنى لم توضع له في أصل اللّغة، ويحدد أركانها: مستعار، مستعار له، مستعار منه، والاستعارة البليغة عنده هي تلك الاستعارة التي تجمع بين شيئين شريطة أن تكون بينهما صلة. وقد فرق بين التشبيه والاستعارة بوجود أداة التشبيه، كما أنّه لم يغب عنه ذكر فائدة الاستعارة ألا وهي: الإبانة.

وقد تحدث أبو هلال العسكري عن الاستعارة في كتابه الصناعتين تحت كلمة (بديع) وهو يقصد بهذه الكلمة الطريف والجديد من الكلام، فعرفها بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض وذلك إما أن يكون شرح

1- ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص17.

2- محمد زغلول سلام: **أثر القرآن في تطور النقد العربي**، مكتبة الشباب، ط1، القاهرة، 1952، ص224.

3- ذخائر العرب: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**، تحقيق: محمد خلف ا ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976، ص85-86.

المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشادة به بالقليل من اللّفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة»[1].

وإذا قارننا تعريف العسكري للاستعارة بتعاريف سابقيه، نجد أنّه كان أوضح وأبين لأنّه أبرز الأغراض التي من أجلها جاز هذا النقل، وهذه الأغراض هي :شرح المعنى وتقريبه من ذهن السامع، وتوضيحه في نفسه وتأكيده، وكذا المبالغة ، وتقديم المعنى بصورة غير معهودة تتشوق النفس إلى معرفتها والإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل (الإيجاز)، وتزيين العبارة وإبرازها في حلة جميلة تضفي على الكلام الأدبي خصوصيته وتمنحه أدبيته.

ومن الملاحظ أن مفهوم الاستعارة عند هؤلاء النقاد لم يخرج عما تداوله تاريخ البلاغة:« لقد عولجت الاستعارة في تاريخ البلاغة على أنها لعب بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللّغة واستعمالاتها المتعددة، وعلى أنها شيء يوضع مكان شيء آخر في بعض الأحيان، إلاّ أنّه يتطلب مهارة غير اعتيادية وحذرا باختصار، اعتبرت الاستعارة جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للغة، وليست الشكل المكون والأساس لها»[2].

ويعد ابن رشيق الاستعارة من المجاز بل أفضل أنواعه، إلى جانب الكناية والتشبيـه، كما عدها أول أبواب البديع مجاريا ابن المعتز في ذلك، وفي مفهوم البديع بمعناه البلاغي الصحيح الشامل دون تصنيف أو تقسيم إلى علوم أو فنون.

1- أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص295.

2- آيفور أرمسترونغ ريتشاردز: **فلسفة البلاغة**، ترجمة:سعيد الغانمي وناصر حلاوى، أفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 2002، ص92.

يرى ابن رشيق في الاستعارة أفضل أنواع المجاز وأعجب حلي الشعر وزينة الكلام شريطة أن تقع موقعها وتنزل موضعها، إذ لا تجمل ولا تحسن أبدا إلاّ إذا أصابت الغرض والموقع وإلاّ فإنّها تدخل الكلام في باب التعقيد والتكلف.

ولذلك نجد ابن رشيق يقف من الاستعارة موقفا أصيلا يشهد له بدقة الفهم وحسن الذوق، وهو في هذا ينهج كعادته في كثير من آرائه وأحكامه نهجا وسطا ويذهب عدلا بين مذهبين، بين إفراط وتفريط في تفضيل الاستعارة على أساس قربها أو بعدها ، يقول ابن رشيق: « والنّاس مختلفون فيها: منهم يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه، كقول لبيد:

وغَداة ريحٍ قد وزعتُ وقرة ... إِذ أَصبحتْ بيد الشّمال زِمامهـ ـا.

فاستعار لريح الشمال يدا، وللغدة زماما، وجعل زمام الغداة بيد الشمال إذا كانت الغالبة عليها وليست اليد من الشمال، ولا الزمام من الغادة ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة:

أَقامتْ به حتَى ذَوى العود والْتَوى ... وساقَ الثريا في ملاءتـ ـه الفَجر.

فاستعار للفجر ملاءة، وأخرج لفظه مخرج التشبيه»[1]، وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى لأحد مثل هذه العبارة ويقول: «ألا ترى كيف صير له ملاءة، ولا ملاءة له وإنّما استعار له هذه اللفظة؟ وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذي الرمة ناقص الاستعارة، إذا كان محمولا على التشبيه...وبين نوع بيت لبيد... ولأنّهم إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلّة العلماء، وبه أتت نصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص428.

بح صوتُ المال مما منْك يشْكُو ويصيح[1].

ثم يستشهد بآراء العلماء في الاستعارة فيذكر رأي القاضي الجرجاني الذي يرى فيه: أن ملاك الاستعارة بقرب التشبيه، وأن أحسنها ما وجد فيه مناسبة بين المستعار والمستعار له[2]، ويمثل رأي القاضي الجرجاني الرأي الراجح الذي ارتضاه ابن رشيق وعليه سار جل العلماء والنقاد.

كما يبين رأي الطائفة الأخرى، ابن وكيع و من تبعه وهم المتعقبون الذين عناهم بقوله السابق ممن يرون حسن الاستعارة مع البعد المشروط بالوضوح والبعد عن اللبس والتعقيد، ونراه يستحسن قول ابن جني: «الاستعارة لا تكون إلاّ للمبالغة، وإلاّ فهي حقيقة»[3]، ويعلّق عليه بما يؤكد اتجاهه ومذهبه العدل الوسط الذي ارتضاه، وقد أعطى القول الفصل في هذه القضية إذ يقول: «وكلام ابن جني أيضا حسن في موضعه، لأن الشيء إذا أعطي وصف نفسه لم يسم استعارة، فإذا أعطي وصف غيره سمي استعـارة إلاّ أنّه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جدا حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيرا حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوسطها.قال كثير يمدح عمر بن عبد العزيز واستعار حتى حقق:

وقَد لَبِستْ لُبس الهلُوك ثيابها وَأبدتْ لك الدنيا بكف ومعصم.

وترمقُ أحيانًا بعينِ مريضـة وتَبسم عن مثْل الجمانِ المنَظَمِ.

وحسبك أنّه وصف العين التي استعار بالمرض، وشبه المبسم بالجمان وهذا إفراط غير جيد ههنا»[4].

1- ابن رشيق: **العمدة**،ج1، ص428.

2- ينظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص41.

3- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص430.

4- المصدر نفسه، ص430.

وفي موضع آخر يورد حد الاستعارة وضابط حسنها عند الرماني كما يذكر أمثلته في ذلك، يقول: «والاستعارة استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة والاستعارة الحسنة ما أوجب بلاغة، ببيان لا تنوب منابه الحقيقة فهي حسنة»[1].

ويوازن بين القدماء والمحدثين في بعض مظاهر الاستعارة، مبينا موقف المحدثين من بعض استعارات القدماء، ولم يخل حديثه عن ذلك من التعليق الظريف، قال: «وقد يأتي القدماء من الاستعارات بأشياء يجتنبها المحدثون، ويستهجنونها، ويعافون أمثالها ظرفا ولطافة، وإن لم تكن فاسدة ولا مستحيلة»[2]. فمنها قول امرئ القيس:

وهر تَصيد قُلُوب الرجال وَأَفْلَتَ مِنْها ابن عمرٍ وحجر.

«فكانت لفظة (هر) واستعارة الصيد معها مضحكة هجينة، ولو أن أباه حجرا من فارات بيته ما أسف على إفلاته منها هذا الأسفَ، وأين هذه الاستعارة من استعارة زهير حين قال:

لَيثٌ بعثر يصطَاد الرجالَ إِذَا ما كَذَب الليثُ عن أَقْرانه صدقًا

لا على أن امرأ القيس أتى بالخطأ على جهته، ولكـن للكـلام قـرائن تحسـنه وقرائن تقبحه، كذكر الصيد في هذين البيتين»[3].

ولا يفوته وهو يتحدث عن هذا الفن البلاغي الجميل أن يؤكد طبيعة الاستعارة ويبين وظيفتها، فهي أحد وجوه البيان المؤثر البليغ، وهي كما مر في مفتتح حديثه عنها المجاز المفضل وأول أبواب البديع بمعناه العام، وهي حلية الشعر والنثر إذا وقعت الموقع اللائق المصيب ولم يكن الكلام بها هجينا قبيحا، ولا تكون الاستعارة كذلك إذا لم تكن ذات

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص430.

2- المصدر نفسه، ص430.

3- المصدر نفسه، ص431.

قيمة فنية بتحقيق غرض من أغراضها البلاغية، تلك الأغراض البلاغية الكثيرة التي لا تخلو الاستعارة المصيبة من تحقيق غرض منها، لذلك يربط مصطفى ناصف بين الصورة الشعرية، والمداول الاستعاري للكلمات، يقول: «تستعمل كلمة الصورة عادة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[1]. والاستعارة عنده تعطي الشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز فوظيفة الاستعارة لا تكمن في أنها تهبنا معنى عميقا نطمئن إليه أثناء قراءة الشعر: «فهي كذلك تكشف لنا باستمرار عن علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات»[2]. كما يربط أيضا بين الاستعارة والانحراف الأسلوبي في كتابة "نظرية المعنى" يقول: «الاستعارة انحراف من الأسلوب الواضح الدقيق»[3]. فالانحراف الأسلوبي يخص اللغة الشعرية الفنية، والخروج على اللغة المألوفة، المتعارف عليها لا يقدر عليه إلاّ كل أديب متمكن، والانحراف له تأثير على المتلقي، لأنّه يثير دهشته، ويشحذ همته للبحث عن الانحرافات في اللّغة الفنية ومن ثم دلالاتها[4]. على هذا فإن الشعر انحراف عن المألوف، وهذا التعامل الخاص مع اللغة هو ما يتيح للشاعر استثمار هذه الطاقات الكامنة في اللّغة في إنتاجه الشعري[5].

وابن رشيق حين يؤكد تلك القيمة الفنية للاستعارة، فإنّه يريد الإشادة بالقيم الفنية البلاغية المتمثلة في وجوه البيان العربي ومظاهره، ويعترض على أن اللّغة العربية تتصف بالضيق والمحدودية.

1- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية،** دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، بيروت، د.ت، ص3.

2- المرجع نفسه، ص147.

3- مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1981، ص85.

4- ينظر: شكري عياد: **اللّغة والإبداع،مبادئ في علم الأسلوب العربي،** انترناشيونال برس، ط1، القاهرة، 1988، ص78.

5- ينظر: رجاء عيد: **البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث،** منشأة المعارف، دط، القاهرة، 1993، ص148.

إن الاستعارة وجه كمالي، ليس إلزاميا في البيان العربي، وهذا هو مفهوم الاستعارة والكثير من وسائل البيان وفنونه عند العرب، وهو مفهوم تحقق عند ابن رشيق الذي تفطن إلى طبيعة كلام العرب الذي يعتمد التوسع والمجاز في التعبير.ثم إن الاستعارة أحد مظاهر النمو والثراء اللغوي عند العرب، كما هي مظهر قوي من مظاهر البيان العربي، ووجه فني وبلاغي، أصبح من مظاهره ووجوهه مجال استئثار وتنافس بين أرباب القول في شعرهم ونثرهم.

والحق أن ابن رشيق في هذا المقام على وعي بأهمية الاستعارة في كلام العرب يقول: «ولعل معترضا يقول: العرب لا تعرف إلاّ الحقائق، ولا تتلفت إلى كلام السفلة، فقد قدمت هذا في أول كلامي، وعرفت أنّه لا يلزم، ولكن يرغب عنه في الواجب ألاّ ترى أن بعض الوزراء ـ وقيل: بل هو المأمون ـ غَير المسلَحة(*) واستهجنها لما فيها فقال: قولوا المصلحة، وليس ذلك لعلة إلاّ موافقة لكلام السفلة»[1]. ويقول أيضا: «الاستعارة إنّما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة(الجرأة)، وليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنّما استعاروا مجازا واتساعا. ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أن نجد أيضا اللّفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة، نحو "العين" التي تكون جارحة، وتكون الماء وتكون الميزان وتكون المطر الدائم الغزير، وتكون نفس الشيء وذاته، وتكون الدينار، وما أشبه ذلك كثير، وليس هذا من ضيق اللفظ عليهم، ولكنه من الرغبة في الاختصار، والثقة بفهم بعضهم عن بعض. ألاّ ترى أن كل واحد من هذه التي ذكرنا له اسم غير العين أو أسماء كثيرة»[2].

*- المسلحة: موضع السلاح، أو المرقب، وهي أيضا: الثغرة أي الموضع الذي يخاف أن يأتي العدو منه.

1- ابن رشيق: **العمدة،** ج1، ص431.

2- المصدر نفسه، ص434.

ويسجل ابن رشيق مختاراته فيفتتحها بطائفة من الاستعارات البديعة من القرآن الكريم والحديث الشريف فمن ذلك قول الحق سبحانه عن نار جهنم: **سمعوا لها شَهيقًا وهي تَفُور، تكَاد تُميز من الغَيظ** (سورة الملك، آية 8/7) ومن أحاديث المصطفى صلى ا عليه وسلم «الدنيا حلْوة خَضرة»[1]، ومن اختياراته في الشعر قول امرئ القيس في وصف الليل:

وليْلٍ كموجِ البحرِ أرخَي سدولَه   علي بِأنواعِ الهمومِ لِيبتَلي

فقلت له لما تمطى بجـ ـ ـ ـوزِه   وأردف أعجازا ونَاء بكلكل[2]

ولم يزد على أن بين مواطن الاستعارة في البيتين: «فاستعار لليل(سدولا) يرخيـها، وهي الستور، وصلبا يتمطى به، وأعجازا(يرد فها)، كلكلا ينوء به»[3].

وقد توافق ابن رشيق مع معاصره الإمام عبد القاهر الجرجاني في اختيارهما قول امرئ القيس المتقدم في بديع الاستعارة، وإن اكتفى عبد القاهر بالبيت الثاني، على حين أورد ابن رشيق البيتين معا، إلاّ أن عبد القاهر فاق ابن رشيق بمزية التفصيل والإيضاح فلم يكتف ببيان مواطن الاستعارة فقط، كما فعل ابن رشيق بل زاد عليه العرض الحسن والتصوير البليغ لمراد الشاعر وحالته النفسية، وعلى النقل الصادق لتجربته الشعورية يقول عبد القاهر: «مما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد مثاله قول امرئ القيس:

فقلتُ له لما تمطى بصلبِه   وأردفَ أعجازا ونَاء بكَلْكَـل.

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص436.

2- المصدر نفسه، ص437.

3- نفسه، ص437.

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قدامه وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومدده في عرض الجو»[1]. وبذلك يتبين لنا فرق ما بين الموقفين، فعبد القاهر لم يقف قريبا عند السطح مكتفيا ببيان مواطن الاستعارة فقط، بل عمد واستطاع بما أوتي من عبقرية فنية أن يغوص بعيدا إلى أعماق النصوص، ليستشف ما وراءها. وتلك من خصائص الدرس البلاغي عند عبد القاهر، كما هي كذلك من خصائصه عند ابن رشيق الذي لا تغيب عنه إلاّ قليلا. ومن مختارات ابن رشيق الشعرية في الاستعارة قول حسان بن ثابت يذكر قتلة عثمان بن عفان رضي ا عنه:

ضحوا بأشمطَ عنوان السجود بـه   يقَطع الليلَ تسبيحـا وقُرآنًـا[2]

وموضع الاستعارة قوله (عنوان السجود) وإنّما أخذه كما يقول من قوله تعالى **سيماهم في وجوههم من أثر السجود** (سورة الفتح، الآية29).

لقد حاول علماء البلاغة المحدثون تخليص الاستعارة من الشوائب التي لازمتها وكانت السبب في طمس معالم جمالها، ككثرة التفريع والتقسيم ما أدى إلى غموضها وتعقيدها. فركزوا على إبراز فائدتها وتوضيح بلاغتها وحسن تصويرها، فأصبحت عندهم: «قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء، وأولوا الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما جعلها أروع، وأجمل وأحلى، فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد وتبصره

1- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005، ص68.

2- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص437.

العين ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة»[1]. فالاستعارة تغير ممكن الموجودات وتخلق عالما من نوع آخر.

ولتحليلها وفهمها ينبغي تناولها من الوجهة الدلالية ذلك لأنها عند فايز الداية: «تلمع في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصادم أو احتكاك بين المؤدى القديم لهذه اللفظة-أي ما كانت عليه قبل انتقالها-والموقف الجديد الذي استدعاها»[2].

والاستعارة عند المحدثين هي غادة البيان العربي، كما تكتسي أهمية كبرى عند علماء البلاغة الغربيين فهي أهم وجه بلاغي والركن الرئيس في تكوين الشعر وفي خلق الصور فهي وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلاّ من خلال تشبيه مضمر في الفكر. وبدونها لا يوجد شعر لأنّه في جوهره استعارة شاملة [3].

وانطلاقا من هذا الازدواج في بنية الاستعارة، انقسم البلاغيون المحدثون في دراستهم للاستعارة إلى فريقين رئيسيين:

- فريق ركز على المشابهة فنظر إلى الاستعارة على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه.
- فريق آخر ركز على عملية الانتقال في المعنى.

ونجد لهذا التقسيم الحديث عند علماء البلاغة للاستعارة مرجعية عند القدماء، ونكاد نقع على التقسيم نفسه عند ابن رشيق حيث يقول في كتابه العمدة:«الاستعارة أفضل

1- بكرى شيخ أمين: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان،** دار الملايين، ط2، بيروت، 1984، ص111.

2- فايز الداية: **جماليات الأسلوب، الصور الفنية في الأدب العربي،** دار الفكر المعاصر،ط2، دمشق، 1996، ص119.

3- ينظر: صبحي البستاني: **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع،** دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986، ص68-69.

المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها: فمنهم من يستعير للشيء ما ليس منه إليه»[1] ويضرب لذلك مثالا بقول لبيد الشاعر:

وغَداة ريحٍ قد وزعتُ وقـ ـ ـ ـرة إذ أَصبحتْ بيد الشّمال زمامها[2].

ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه، كما يقول ذو الرمة":

أَقامتْ به حتّى ذوى العود والْتَوى وساقَ الثُريا في ملاءته الفَجر[3].

وقد ميز ابن رشيق الإحسان والإساءة باعتبارهما معيارين جماليين في تحديد الاستعارة وتنبه إلى أن الاستعارة مصطلح فني يقوم على المقارنة، ويعتمد فيها على الانتقال بين الدلالات، وإثر هذا التبادل والاحتكاك تتحرك قريحة المبدع فيصيب أو يخفق ولهذا يدرك الناقد أن الشعر صناعة ذهنية وتخيل عقلي، ففي نظر ابن رشيق أن امرأ القيس مبدع قد فتح أنماطا من التعبير المجازي بحيث يقول القاضي الجرجاني: «ملاك الاستعارة بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في احدهما إعراض عن الآخر»[4]. إذن الشاعر يفكر في الصورة التي يريد إبلاغها ثم يبحث لها عن اللفظ والتركيب اللائق فيصبح الإبداع بذلك واقعيا وللكلام قرائن تحسنه وتقبحه. إن ابن رشيق أدرك وظيفة الاستعارة وجعلها إحدى وسائل الإيضاح والإبداع وذلك انطلاقا من غايتها التي تعد غاية كل أدوات الأساليب الشعرية المتمثلة في عملية التخيل، وبها يتمكن المبدع من إثارة الدهشة في نفس المتلقي من خلال الجمع بين المألوف وغير المألوف لأن: «الاستعارة تأتي لكي تقال من سعة المجاوزة الناتجة من عدم الملائمة والعمليتان متكاملتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص427.

2- المصدر نفسه، ص427.

3- المصدر نفسه، ص428.

4- المصدر نفسه، ص429.

نفس المستوى اللغوي فعدم الملائمة انتهاك لقانون الكلام وهي إذن مصنفة في المستوى التصوري»[1].

يلح النقد التراثي على المشابهة في الاستعارة والتي تتشكل بين العنصر الحقيقي والعنصر المجازي، وهي مشابهة تخول لمستعمل الاستعارة إمكانية وضع العنصر المجازي مكان العنصر الحقيقي، أما المعاصرون فيرون في الاستعارة جانبها المعرفي فكلما كانت الاستعارات جديدة قادرة على وعى الأشياء في صورتها الجديدة كلما كانت الاستعارة وسيلة من وسائل فهم ما لا يفهم، لذلك يلحون على: «بناء نموذج معرفي للاستعارة من خلال مفاهيم الانسجام والمتخيل والترابط مقابل التصور التقليدي الذي يختزلها إلى نموذج لتحويل ونقل المعنى وتجميل الكلام»[2].

ويركز النقاد التراثيون على الاستعارة الواردة في الجملة بينما دارس النصوص المعاصرة يركز على الاستعارات المشكلة للنص ككل، كيف تتعالق فيما بينها لتقدم الاستعارة الكلية التي تستجمع النص كله: «النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينها بل هو استعارة كبرى لها قاعدة سياقية داخلية هي المعاني»[3].

كما أن هذا النوع البلاغي لم يعد حكرا على الخطاب الأدبي وإنّما توسعت دائرته لتشمل كل الخطابات وهو ما ذهب إليه جورج لايكوف George Laykoff في مصنفه الاستعارات التي نحيا بها: «تمثل الاستعارة بالنسبة لعدد كبير من الناس أمرا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي. إنّها تتعلق، في نظرهم، بالاستعمالات اللغوية غير

1– جون كوين: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،** ص138.

2- سعيد الحنصالي: **الاستعارات والشعر العربي الحديث،** دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2005، ص24.

3- المرجع نفسه، ص15-16.

العادية وليس بالاستعمالات العادية. وعلاوة على ذلك، يعتقد الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على الألفاظ وليس على التفكير أو الأنشطة. ولهذا يظن اغلب الناس أنّه بالإمكان الاستغناء عن الاستعارة دون جهد كبير. وعلى العكس من ذلك، فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»[1]. على هذا فإن الاستعارة لم تبقى في حدود تنقيح الكلام وتزيينه لمنح الأدب خصوصيته بل أصبح مجالها المعرفي والوظيفي أوسع وأرحب بحضورها في جميع الخطابات.

1- جورج لايكوف ومارك جونسن: **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص21.

المبحث الثّالث: العدول التركيبي

عرف العرب منذ الجاهلية بأنهم أمة شعر وأهل بيان وبلاغة، وقد حظي الشعر بقدر عظيم من الاحتفاء في الحياة العربية، وكان للشاعر منزلة مرموقة بين أفراد القبيلة وكانت العرب تحتفل بنبوغ شاعر فيها لما كان لهذا الفن القولي من مكانة في حياة العربي فهو دليل بيانهم ومنتهى بلاغتهم، وكانت الأسواق آنذاك بمثابة مجالس أدبية يتوافد إليها الشعراء من كل فج وصوب لعرض أروع ما جادت به قرائحهم، كما كانت مسرحا للمنافسة الشعرية وإصدار الأحكام التي كان الطبع مصدرها، مما يدل على أن للشعر سلطة على العربي الذي جبل على قول الشعر، فكان هذا الفن القولي دليل أي باحث في حياة العربي اجتماعية كانت أم ثقافية، يقول أبو هلال العسكري: «وكذلك لا نعرف انساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلاّ من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها»[1].

إلاّ أن مكانة الشعر ستهتز وستعرف تراجعا ملحوظا مع بزوغ شمس الإسلام ونزول القرآن الكريم الذي واجه العرب في صميم عنفوانهم، وتحداهم في أكثر الأمور اتصالا بشخصيتهم وهو البيان، فقد :«احتوت هذه الرسالة السماوية من الخصائص ما يميزها على كل ما سبقها وهيأها لتلعب دورا حضاريا لم تقم بمثله الكتب المنزلة الأخرى ومن أكبر خصائصها، بالإضافة إلى جمعها بين البعد الروحي العقائدي والبعد الدنيوي المدني، أنها اتخذت من شكلها اللّغوي حجة لنبوة الرسول (ص) الذي اصطفاه الخالق ليبلغ عنه، فكانت معجزته من خصائص اللّغة في الرسالة وجودتها»[2].

1- أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص138.

2- حمادي صمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص33.

يتبين أن مصطلح (النظم) ترعرع ونما في أحضان دراسات إعجاز القرآن الكريم إلاّ أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو عن دلالة هذا المصطلح، وكيف حددت هذه الدراسات ذات المنطلق العقائدي معالمه الذي صار به القرآن الكريم معجزا، وهل أعطته مضمونا ملموسا يتبين به أثره في بلاغة هذا النص الكريم وعلاقته بالشعر في مقابل خطاب آخر هو النثر.

وجه الدارسون إذن دائرة اهتمامهم نحو مصطلح (النظم) باعتباره مدار إعجاز القرآن وسر تفوقه على غيره من الكلام، وقد عرف هذا المصطلح رواجا كبيرا بين أوساط المتكلمين في القرن الرابع للهجرة على اختلاف دلالته من مؤلف إلى آخر وتضاربت الآراء حول ما يجعل نظم القرآن الكريم وتأليفه يختلفان عن كلام العرب.

ومن أبرز الذين تحدثوا في النظم ودققوا في مفهومه عبد القاهر الجرجاني في مصنفيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وقد لخص حمادي صمود مفهوم النظم عند عبد القاهر بجملة من العمليات هي: «تبلور الأفكار في النفس، وانتظامها انتظاما نظريا مجردا حسب مقولات الفكر، ثم بروز الحاجة إلى الأمور والعلاقات لأن الفكر لا يلتبس بالفكر، والجوهر لا يدل على الجوهر فتستبدل المعاني المجردة بالسمات والعلاقات الدالة عليهـا ثم ترتيب هذه العلامات على النسق الذي ترتب حسبه المعاني في النفس»[1].

يقوم الركن الأول من نظرية النظم على ما أسماه ترتيب المعاني في النفس موضحا أن النظم لا يقوم على اللفظ وإنّما على ترتيب المعاني في النفس، يقول صاحب الدلائل: «لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن

1- حمادي صمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص507.

النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر»[1].

وهكذا يضع عبد القاهر الجرجاني حدا لإشكالية طالما شغلت الفكر النقدي قبله وهي المتعلقة بأسبقية اللفظ على المعنى أم العكس، وإلى أيهما ترجع مزية النظم هل إلى اللفظ أم إلى المعنى، وقد رفض عبد القاهر أن يكون لألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة من حيث أصواتها أو معانيها مدخل في الإعجاز لأن ذلك يفضي إلى أن تكون الألفاظ معجزة بأصل الوضع اللغوي فيبطل إعجاز القرآن. يقول عبد القاهر في هذا الصدد: «... وإذا كان كذلك فقد وجب أن يعلم أنه لا يجوز أن يكون في الكلم المفردة، لأن تقدير كونه فيها يؤدي إلى المحال، وهو أن تكون الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة، قد حدث في حروفها وأصواتها أوصاف لم تكن لتكون تلك الأوصاف فيها قبل نزول القرآن وتكون قد اختصت قي أنفسها بهيئات وصفات خارج القرآن، ولا يجوز أن يكون في معاني الكلم المفردة التي هي لها بوضع اللغة، لأنه يؤدي إلى أن يكون قد تجدد في معنى الحمد والرب ومعنى العالمين والملك واليوم والدين، وهكذا وصف لم يكن قبل نزول القرآن الكريم، وهذا لو كان ها هنا سيء أبعد من المحال وأشنع لكان إياه»[2].

وينفي عبد القاهر الجرجاني إذن أن تكون مزية الكلام راجعة إلى اللفظة المفردة وإنما بضم بعضها إلى بعض في سياق معين: «لأنّها حينئذ وحسب ترى في نطاق من التلاؤم أو عدم التلاؤم»[3]. وقد حدده أيضا قائلا: «وأعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها

1- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز،** ص51..

2- المصدر نفسه، ص253.

3- إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري،** دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1993، ص432.

على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك... وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها غير أن تعتمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا»[1]. وهذا التعلق لا يأتي عن طريق عشوائية وإنما وفقا لعلاقات تقوم بين الكلمات، أساسها قواعد النحو وأصوله: «ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو،وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[2] يرجع الجرجاني صواب الكلام وخطأه إلى معاني النحو، فالنظم مرتبط بالمعرفة بقواعد علم النحو وأصوله كما أن الجودة والرداءة في النظم متصلان عضويا بذلك[3] .

إن مزية النظم عند عبد القاهر وفضل كلام على آخر لا يرجع إلى اللفظ دون المعنى ولا إلى المعنى دون اللفظ وإنّما إليهما معا، وقد عبر عن هذا برده فضل كلام على آخر إلى التصوير والصياغة يقول في هذا المعنى: «وجملة الأمر أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسها ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»[4].

ولم تفت إشكالية النظم ابن رشيق، فقد أفرد لها بابا في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حيث تطرق فيه إلى إشكالية النظم التي تعتبر من أهم القضايا في البلاغة العربية وقد أفاد فيه من الجاحظ وتأثر باتجاهه وفهمه له.

وقد افتتحه بأخذه عنه بقوله: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه افرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان

1- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص54.

2- المصدر نفسه، ص69-70.

3- ينظر: نفسه، ص70-71.

4- نفسه، ص306.

كما يجري الدهان»[1] وأعقبه بالتعليق عليه: «وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجتّه المسامع فلم يستقر فيها منه شيء»[2].

ويأخذ ابن رشيق بالتفصيل في هذا، وإيراد بعض مما أورده الجاحظ في ذلك من الأمثلة والشواهد منوها ومتأثرا بمذهبه في النظم، وذلك بأن يكون البيت مثلا كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة منه كأنها حرف واحد كقول الثقفي:

من كان ذا عضد يدرِك ظُلاَمتَه ... إن الذليلَ الذي لَيستْ لَه عضد

تَنْبو يداه إذَا ما قلّ نَاصــ ـ ـ ـره ... ويأْنَفُ الضيم إن أَثرى له عدد[3].

إن مفهوم النظم لدى ابن رشيق، يعني الإصابة والإجادة في وضع الكلام موضعه سواء في حروف الكلام أو أجزاء البيت، بأن يكون متلاحم الأجزاء، مزواج الألفاظ واضحا سهلا، وتقع كل كلمة إلى جانب أختها في تماسك وتفاعل كما يقول الجاحظ: «متفقة ملسا وليّنة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[4].

ومن هذا المفهوم البلاغي الأصيل للنظم انطلق ابن رشيق في تفصيل الحديث عنه فذكر مذاهب أرباب القول في مزاوجة الألفاظ واختلافهم في ذلك بين من يجعل الكلمة وأختها، وتلك تكاد تكون سمة الكتاب وبعض الشعراء كالبحتري في قوله:

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص407.

2- المصدر نفسه، ص407.

3- نفسه، ص408.

4- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1،، ص77.

تَطيب بِمسراها البِلادَ إذَا سرتْ فَيفْغَم رياها ويصفُو نَسيمها [1].

وبين من يقابل لفظتين بلفظتين بتناسب بينهما أو انفصال، ويذكر من المزاوجة نوعا ينقله عن الجاحظ وهو ما جرت العادة في اجتماعه في الخطاب كألفاظ لا تكاد تفترق وقعت في القرآن الكريم كالصلاة والزكاة، والجنة والنار، والإنس والجن، إلى غير ذلك[2].

ونجده يفصل القول في مذاهب الشعراء وأحوالهم في النظم، وأنّهم بين من يضع الكلمة موضعها فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، وبين مقدم ومؤخر، إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإما ليدلّ على علمه ومقدرته بتصريف الكلام وتعقيده، وهذا هو العي بعينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام. ويضرب مثالا بالفرزدق الذي لم يسلم من هذا التكلف والتعقيد بالتقديم والتأخير، فقد عيب عليه قوله:

علَى حالَة لَو أَن في البحرِ حاتما علَى جوده ما جاد بالماء حاتم.

فخفض حاتما على البدل من الهاء التي في جوده حتى رأى قوم من العلماء أن الإقواء في هذا الموضع خير من سلامة الإعراب مع الكلفة[3].

ولا يفوت ابن رشيق في هذا المقام أن يشير إلى أبي الطيب فيصف شعره بالتكلف والتقديم والتأخير وطلب الإغراب والتعقيد، فأكثر شعر أبي الطيب من هذه العلامة وحكم ابن رشيق على شعره أن العيب لا يتناقض مع ما أورده في حقه من شهادة ترفع من قدره

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص408.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص410.

3- ينظر: نفسه ، ص410.

ومقامه بين شعراء العربية في أكثر من موضع، من ذلك شهادته له في باب المبدأ أو الخروج والنهاية[1].

إن حكمه هنا لا يتعارض مع شهادته تلك، لأن هذه الفصول الثلاثة هي كالإطار العام بالنسبة للشعر، إنّها تشكل ظاهرة أقرب منها إلى الشعر في ذاته وجوهره وألفاظه المفردة وما يتعلق بنظمها وجودتها وسلامتها من الغموض والتعقيد التي اندرج تحتها حكمه على أبي الطيب هنا.

وينعي بجرأة رأي واستقلال على علماء ونقاد القيروان في عصره حكمهم للشاعر بالتقدم والعلم بمقدار ما يكون في شعره من تقديم وتأخير: «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلاّ أن يكون في شعره التقديم والتأخير وأنا استثقل ذلك من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين»[2]. إلاّ أنّه ليس كل «تقديم أو تأخير معيبا أو مستكرها، فمن المعلوم في أحوال الإسناد أن هناك مواضع يجب فيها تقديم المسند على المسند إليه وأخرى يجوز، ولذلك استحسن ابن رشيق قول الخنساء:

فَنعم الفَتَى في غَداة الهياج إذا ما الرماح نَجيعاً روينَا.

قال: فقدمت "نجيعا" على "روينا" مبادرة للخبر بالري من أي شيء هو»[3].

ويدخل مبحث التقديم والتأخير في صلب القضايا البلاغية، وكلام ابن رشيق فيه مركز جيد، وهو باب واسع قد أكثر النحويون والبلاغيون الحديث حوله، وأدخله البلاغيون فيما بعد في باب الإسناد وأحواله من علم المعاني، وفصلوا فيه فذكروا مواضع التقديم والتأخير وجوبا ومواضعها جوازا، وحاولوا الإبانة عن السر البلاغي في ذلك كله.

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص411.

2- المصدر نفسه، ص412.

3- نفسه، ص411.

ويتعرض ابن رشيق إلى النظم المستثقل في حديثه عن فصاحة الكلمة وتقارب حروفها، أو تكرار الألفاظ وترداد الحروف، وهو مبحث خاص عند المتأخرين يتعلق بعلم الفصاحة، كما يدخل في النظم السيئ إذ لم يسلم الكلام من التشبيج أو المعاضلة، بأن كان طويلا مضطربا أو متداخلا متراكبا[1].

وأما عن انتظام أبيات القصيدة وتلاحم أجزائها، فإن ابن رشيق يرى استقلال البيت بنفسه غير محتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده إلاّ في ألوان شعرية خاصة كالحكايات والقصص الشعري فإنّه يرى بناء اللفظ على اللفظ والبيت على سابقه وضمه للاحقه. [2]

وتلك قضية نقدية كبرى عرفت عند نقاد العصر الحديث بالوحدة العضوية للقصيدة وكثر فيها القول وتفرق فيها النقاد ، بين قائل بوحدة البيت واستقلاله وقائل بوحدة أجزاء القصيدة وتلاحمها واتصال جميع أبياتها ببعضها، ولكل فريق دعواه وحجته وأدلته.

إن استقلال كل بيت في القصيدة بلفظه ومعناه عن سابقه ولاحقه مع احتفاظه ببعض المميزات والخصائص الفنية العامة، بحيث لو انتزع هذا البيت للاستشهاد به وحده دل على معنى مستقل، أو قدم أو أُخر لم يؤثر تأثيرا بينا في خلخلة الهيكل المعنوي للقصيدة، وإن بقي هذا البيت في القصيدة دون حذف أو تقديم أو تأخير، يتضافر مع سائر أبيات القصيدة في تأدية المعنى العام. إن استقلال البيت على هذه الصورة هو ما يرمي إليه ابن رشيق، ولعل هذه الوجهة هي التي تنطلق من مبدإ الثقافة الشفاهية التي تعتمد البيت المفرد أصلا للرواية والاستشهاد[3].يقول إحسان عباس معلقا على هذا الرأي لابن رشيق: «... إن هذا الرأي قد يفضي في النهاية إلى ضياع الوحدة الظاهرية في القصيدة

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص413.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص413.

3- ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص255.

فإن الذي يريده ابن رشيق هو استقلال كل بيت مع وجود الوحدة العامة، أي الاستقلال الظاهري والوحدة الداخلية، وإن لم يستعمل هذا المصطلح»[1].

لكن وعلى الرغم من ذلك فمراد ابن رشيق واضح ورأيه لا يفضي في النهاية إلى ضياع الوحدة الظاهرية في القصيدة، ولكن رأيه يؤكد الاستقلال الظاهري للبيت مع ارتباطه بالوحدة الداخلية لأبيات القصيدة.

إن حديث ابن رشيق عن النظم بهذه الصورة الشاملة والعميقة التي تجمع قضايا مهمة منها البلاغي ومنها النقدي أيا كان منتهى التقسيم والتصنيف عند المتأخرين، دليل على أصالة البحث البلاغي وعمقه عنده وهو البحث الذي لا يرى فرقا بين عناصر البلاغة وأوجهها أو بينها وبين النقد، ففكرة النظم عنده تعنى التلاؤم بين الألفاظ والحروف وأجزاء الشعر وفق ترتيب معين وصور وأحوال مختلفة، ينتج عن هذا الترتيب اتفاق أو اختلاف في طبيعة الأصوات، فإذا اختلف كان التنافر وإذا اتفق كان التلاؤم والائتلاف.

المخترع والبديع

إن اللّغة العربية تتميز بالجمال والكمال، وتمثل قيمة الإبداع اللّغوي لما تحتويه من غنى كبير في مفرداتها، وإتقان في تراكيبها، وزخرفة في أشكالها وجمال موسيقي في جرسها. فعبقرية العرب تتمثل في لغتهم وأساليبهم، حيث يصفها الجاحظ فيقول: «ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألذ في الأسماع ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء»[2] وقد وردت كلمة البديع في الذكر الحكيم في قوله تعالي **بديع السموات والأرض، وإذَا قَضي َأمرا فَإنما يقُولُ له كُن فَيكُون** (سورة البقرة، الآية117)

1- إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص451.

2- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص145.

وتطلق كلمة البديع علي الغريب العجيب، أي الجديد الذي ينشأ على غير مثال سابق. ففي أسماء ا تعالى بمعنى الخالق ابتداء لا عن مثال سابق. وفي الحديث الشريف بمعنى الطيبة، و قد استعمل الشعراء والكتاب البديع وألوانه، بما فيه من طرافة وجمال، دون أن يلتزموا بقيود. فكل ما هو جميل ينطوي تحت كلمة بديع سواء كان جناسا أو طباقا، أو استعـارة أو تشبيها....له اثر في تكوين الصور والتراكيب وتزينيها. وتنبه له الشعراء بصفة خاصة وأولعوا به واستخدموه باعتباره وسيلة لإدراك الغاية، فابن المعتز أراد أن يجمع شتى هذه الألوان البديعية في قالب واحد، وهو واضع اللبنة الأولى في بناء صرح البديع، حيث يقول: «البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء والنقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء بالشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو»[1] ويصرح في كتابه "البديع" بإنكاره سبق المحدثين إلى البديع، و قد عرضه في هذا الكتاب بحيث بين غرضه من تأليف الكتاب بقوله: «إنّما غرضنا من هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع»[2].

وقد حاول ابن رشيق من خلال باب المخترع والبديع أن يفرق بينهما، حيث يفهم من اختصاص البديع باللفظ، واختصاص المخترع بالمعنى، يقول: «الفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناهما في العربية واحدا أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعني المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع و إن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[3].

1- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص20.

2- ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص58.

3- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص419.

والبديع عنده يعني فنون البلاغة كلها، وفنون البلاغة تعني البديع وغيره، وليس البديع تلك الفنون الخاصة التي عرفت عند المتأخرين واستقلت بالمحسنات اللفظية والمعنوية وحسب بل البديع في مفهومه يعني البلاغة بسائر فنونها وتصنيفاتها الثلاثة التي عرفت لدى متأخري البلاغة، وهي البيان، والمعاني، والبديع. فإذا استعمل لفظ البديع فإنما يريد معناه العام الذي يشمل سائر أقسام البلاغة الثلاثة بجميع فنونها، وفي ذلك يقول "شوقي ضيف" «وعلى هذا النحو درس ابن رشيق فنون البديع وأوضح أنّها كانت تضم في عصره الصور البيانية»[1].

ويذهب بدوي طبانة إلى أن: «البديع عنده كما هو عند الذين سبقوه شامل لعناصر الحسن في العمل الأدبي، من غير تفريق أو محاولة لتوزيعها على علوم البلاغة الثلاثة»[2]. وإذا كان النقد عملية فنية تقويمية تعني التوجيه للأفضل في العمل الأدبي مبنى ومعنى بالتنويه بمواطن الحسن والجمال لتحتذى، والكشف عن مكامن الضعف والعيب لتجتنب، فإن الأدب على هذا الأساس ميدان النقد الذي يؤدي فيه رسالته ويصل فيه إلى غايته. وقد أفرد ابن رشيق لقضية المخترع والبديع بابا[3]، تطرق فيه إلي طبيعته ومفهومه فالاختراع والإبداع وان كان معناهما في العربية واحدا هو كما يقول ابن رشيق يدور حول المعنى البكر والمستظرف، إلاّ أن البديع يكثر ويتكرر حتى يستقل بالألفاظ ويبقى الاختراع كما هو في المعاني، وعليه يدخل في الاختراع وجوه البلاغة المختصة في المعاني، ويدخل تحت الإبداع أو البديع سائر الوجوه البديعية المختصة بالجانب اللفظي

1- شوقي ضيف: **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1995، ص151.
2- بدوي طبانة: **البيان العربي**، دار المنارة للنشر والتوزيع، ط7، جدة، 1988، ص168.
3- ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص415.

وقد افتتح الباب ببيان حد المخترع من الشعر بأنّه: «ما لم يسبق إليه قائله ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقارب منه»[1]. ويمثل له بقول امرئ القيـس:

سموتُ إليـها بعد ما نَام أهلُها سمو حبابِ الماء حالاً على حـَالِ[2].

ويعد أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم إليه الشعراء ذلك فلم ينازعوه فيه وامرؤ القيس كذلك أول الشعراء اختراعا وأكثرهم توليدا، ثم يذكر ممن اخترع طرفة والنابغة الذبياني، أما من المولدين فأكثرهم اختراعا وتوليدا في رأيه ورأي حذاق النقاد أبو تمام وابن الرومي[3].

والاختراع والتوليد ليسا وقفا على ذوي المواهب والملكات، كما أنّهما لا يحدهما زمن يقفان عنده، فلا تزال الشعراء تخترع وتولد، وإن حكم ابن رشيق بقلة ذلك في عصره.

والتوليد فرع من أصل وهو الاختراع، وفي الموازنة وبيان الفرق بين الاختراع والتوليد والسرقة يقول: «إن التوليد هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة إذا كان ليس آخذا على وجهه»[4]. يعني أن الاختراع من جهة اللفظ والمعنى على حين أن التوليد من جهة المعنى دون اللفظ.

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص415.

2- المصدر نفسه، ص415 .

3- ينظر: نفسه، ص417.

4- نفسه، ص417.

ويمثل للتوليد بقول عمر بن أبي ربيعة:

فَاسقُطْ علينا كَسقُوط النوى لَيلَةَ لاَ نَاه ولاَ زاجِرِ[1].

حيث اقتدى بامرئ القيس ببيته المتقدم، سموت إليها بعدما نام أهلها، فولد معنى مليحا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس المتمثل في لطف الوصول إلى الحاجة، دون أن يزيد عليه أو يشاركه في شيء من لفظه[2].

أما التوليد مع الزيادة فقد أفاض في ذكر النصوص والشواهد عليه مما يشهد له بثقوب النظر ودقة الاختيار وحسن العرض والتحليل، ومن ذلك قول جرير يصف الخيل:

يخْرجن من مستطير النّقْع دامِيةً كأن آذَانَها أَطْرافُ أَقْلاَم[3].

وقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزالة:

تُزجِي أَغَنَ كأن إِبرةَ روقه قَلم أَصاب من الدواة مدادها.

فزاد في التوليد بذكر القلم إصابته مداد الدواة مجاراة لمقتضى المعنى، إذا كان القرن أسود»[4]. كما لم ينس أن يؤرخ بإيجاز للبديع فيذكر أنه ضروب كثيرة وأنواع مختلفة سيذكر منها ما وسعه الجهد، وأن أول من جمعه وصنف فيه كتابا ابن المعتز وقد عده خمسة أبواب: «الاستعارة أولها ثم التجنيس، ثم المطابقة، ثم رد الأعجاز على الصـدور ثم المذهب الكلامي، وعد ما سوى هذه الخمسة أنواع محاسن، وأباح أن يسميها من شاء ذلك بديعا، وخالفه من بعده في أشياء منها يقع التنبيه عليها والاختيار فيها حينما وقعت من هذا الكتاب»[5]، فالبديع عنده يشمل الصورة البيانية بكل أنواعها.

1- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص417.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص418.

3- المصدر نفسه، ص417.

4- المصدر نفسه، ص418.

5- المصدر نفسه، ص420.

خاتمة:

من الصعب القول إننا ألممنا بما فيه الكفاية بفكر ابن رشيق وما يميز آراءه النقدية، لأن مصنفه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) يعد بمثابة موسوعة نقدية بالنظر إلى المادة الغزيرة التي يتوافر عليها والتي كلما تنبهت إلى شيء منها غابت عنك أشياء.

وبعد هذه النظرة التحليلية المتواضعة، التي ألقيناها على هذا كتاب، نرى من الضروري تقديم عرض ختامي، كخلاصة لأهم ما ورد في ثنايا هذا البحث.

خصص "ابن رشيق" مبحثا للبلاغة نقل فيه الأقوال المأثورة عن سابقيه من النقاد في تعريف البلاغة لاسيما التعاريف التي أحصاها عن "الجاحظ" فالبلاغة وضع الكلام موضعه من حسن طول العبارة أو إيجاز.

ويشير "ابن رشيق" إلى أن العرب تستعمل المجاز كثيرا في كلامها وهو أساس الفصاحة والبلاغة، وبه تتميز اللّغة العربية عن سائر اللغات، وفي رأيه أن المجاز ابلغ من الحقيقة، ويدخل التشبيه والاستعارة وسائر محاسن الكلام تحت اسم المجاز، من ذلك يتبين لنا أن "ابن رشيق" لم يعرف المجاز بمعناه الاصطلاحي كما عرفه المتأخرون، ولم يتضح عنده حيث أدخل فيه أمثلة من الاستعارة والكناية والتشبيه.

إن السمة الواضحة لدى "ابن رشيق" في باب الاستعارة هي عدم عنايته بالتعاريف والحدود، فهو يعرض للاستعارة عرضا أدبيا ويبسط القول فيها، ويضرب لها أمثلة من القرآن والسنة والشعر القديم والحديث مع عنايته بالمقارنة بين الاستعارات في بعض الأحيان والمفاضلة بينها.

ولم يفت "ابن رشيق" الحديث عن ما يخص الإبداع الشعري من مصطلحات نقدية تفسر العملية الإبداعية وهي التوليد، الاختراع، الإبداع.

وعى ابن رشيق بالتفاعل الحاصل بين النصوص الأدبية، فتناول موضوع السرقات الشعرية، مبينا أن هذا الباب لا يسلم منه أحد، وذكر أنّها كانت منذ القديم مع التنويع في المنظومة الاصطلاحية لها، فالسرقات الشعرية ارتبطت عند "ابن رشيق" بالإبداع الشعري وحسن الابتداع نتيجة حفظ ديوان العرب والأخذ منه بما يحرك الطاقة الكامنة في الذات المبدعة أو عن طريق التميز الفطري في اختراع المعاني، وقد انتهى "ابن رشيق" في هذه القضية إلى ما انتهى إليه الآمدى والجرجاني وعبد الكريم النهشلي وذلك أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع الذي اختص به شاعر بعينه وقد كان من المعتدلين في هذه القضية لذلك أخذ بلائمة "ابن وكيع" الذي تحامل فيها على "المتنبي". ولعل ما يشاكل السرقات هو ما نسميه اليوم في النقد المعاصر "بالتناص" هذا المفهوم الحديث القادم من الغرب لم يكن بمنأى عن اهتمام النقد العربي القديم، ولكن تناوله تحت مسمى "السرقات بما انطوى عليه من تقسيمات وأنواع ذات طبيعة أدبية نقدية كما وردت عند ابن رشيق.

تطرق "ابن رشيق" إلى بنية الشعر وأساسه وحده حيث يقوم بعد النية على أربعة أشياء هي: اللفظ، الوزن، المعنى، القافية.

يظهر تأثر "ابن رشيق" بصيغ المناطقة وعباراتهم وخاصة في كلمة (حد) التي بدأ بها عنوان الباب(حد الشعر)، أما إضافة (النية) في تعريفه للشعر فقد جاء بعد ملاحظته لكثير من الآيات الموزونة المقفاة التي لا تدخل في باب الشعر فاشترط "ابن رشيق" النية والقصد في ذلك.

أما في باب (اللّفظ والمعنى) فتحدث فيه عن الارتباط الوثيق بين المعنى واللفظ كارتباط الروح والجسد، والآراء المتباينة فيمن يؤثر اللفظ على المعنى ويؤثر المعنى على اللفظ، وبين أن المطبوعين هم الذين يهتمون بالمعنى دون غيره، فأما المتصنعون فهم الذين يؤثرون اللفظ والصياغة على المعنى .

صنف ابن رشيق في باب (المطبوع والمصنوع) من الشعر ما هو مطبوع وهو الأصل، ونوعا ثانيا سماه المصنوع، أما المصنوع فجعله على ضربين: أولهما: ما كان فيه قصد إلى التجويد ومحاولة من الشاعر تبرئة شعره من الضعف، وثانيهما ذلك النوع الذي لم يفعله المتقدمون وإنما فعله المولدون وكثر في أشعارهم، يريد "ابن رشيق" ما سماه البلاغيون باسم البديع، وفي حديثه عن زحمة الشعر بصور البديع يرفض هذه الصور ولكنه في الوقت ذاته يبدو أنه متأثر بنظرية الوسط فلا كثرة الصور البديعة ترضيه، ولا خلوه منها مما يستحسنه.

أما في باب (الأوزان) فقد تحدث فيه عن استغناء المطبوع عن علم العروض وأشار إلى واضع علم الموازين "الخليل بن أحمد الفراهدي"، ثم أورد علة تسمية بحور الشعر عند "الخليل" ومن خلال قراءة باب الأوزان يتضح أن "ابن رشيق" فتح باب الإبداع على مصراعيه، إذ يرى أنه متى ارتضت الطباع أوزانا جديدة كان للشعراء أن ينظموا عليها .

من خلال تتبعنا للآراء النقدية في كتاب "العمدة" يمكن الوصول إلى تحديد قواعد عامة اعتمدها ابن رشيق في دراسة الشعر ذوقا ومعرفة، يمكن اعتبارها أصولا للنقد عنده هي:

- التحليل: فابن رشيق يحاول التحليل قبل النقد وهي صفة لم تكن موجودة في النقد يدعم أحكامه بشواهد حتى تكون صالحة لأن تطبق ما يشبهها من الموضوعات.
- ذكر أحكام النقاد الآخرين: ومن خلال هذا يتمكن القارئ من الإطلاع على آراء مختلفة يكون فيها مجال الخيار واسعا وقد طبق "ابن رشيق" هذا المبدأ على كل موضوعات كتابه.
- المقارنة: فيفاضل "ابن رشيق" في المعاني والأفكار وفي الأسلوب والعبارة ما يزيد عناصر الجمال والصواب وضوحا وبروزا في ذهن القارئ.

- الذوق الشخصي: فابن رشيق يختار النصوص ويقارنها ويحللها فيظهر جوانب الكمال أو النقص في النص سواء من ناحية اللفظ أو المعنى.
- حاولنا في مواضع عدة من البحث الإشارة إلى علاقة آراء ابن رشيق بالنقد المعاصر، فتبين لنا أنّه يلتقي مع كثير من النقاد، وخاصة في فهم الشعر وطرق تشكيله، وطبيعته العدولية التي هي جوهره في الشعر العربي أو في غيره، فقضايا التشكيل والتناص والإيقاع والاستعارة هي من أهم القضايا التي تعكس قوانين الشعر الثابتة عبر العصور.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- الكتب:

- القرآن الكريم:عثمان طه، دار ابن كثير، ط14، دمشق، 1404هـ.

1. ابن الأثير ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،** ج1، ج2، ج3، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعى، ط2، الرياض، 1983.
2. ابن السراج محمد بن السرى أبو بكر: **الكافي في علم القوافي،** تحقيق: رضوان الداية، دار الأنوار، د.ط، بيروت، 1968.
3. ابن المعتز أبي العباس عبد ا : **كتاب البديع،** تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990
4. ابن بسام أبو الحسن على: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،** تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، دط، بيروت 1978.
5. ابن جعفر قدامة: **نقد الشعر،** تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة، 1978.
6. ابن خلدون عبد الرحمان: **المقدمة،** دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993
7. ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن: **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب،** تحقيق: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، دط، تونس، 1972.
8. ــــــــــــــــــــ: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** ج1، ج2، تحقيق: صلاح الدين الهواري وأ.هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1996.

9. ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، القاهرة 1965.

10. ابن قتيبة عبد ا بن مسلم: **الشعر والشعراء**، ج1، تحقيق: أبو محمد عبد ا بن مسلم، طبعة محققة ومفهرسة، دار الثقافة، دط، بيروت د.ت.

11. ـــــــــــــــ: **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: أحمد صقر، دار التراث، ط2، القاهرة، 1973.

12. أبو أصبح صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام 1948-1975 دراسة نقدية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1979.

13. أبو الرضى سعيد: **معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق**، ، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 1989.

14. أبو ديب كمال: **في الشعرية:** مؤسسة الأبحاث العربية، دط، بيروت، 1987.

15. الأحمر فيصل ودادوة نبيل**: الموسوعة الأدبية،** ج1**،** ج2، دار المعرفة، دط، الجزائر، 2008.

16. أدونيس علي أحمد سعيد: **الشعرية العربية،** دار الأدب، ط2 ، بيروت، 1989.

17. إسماعيل عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، ط2، بيروت، 1981.

18. الآمدي أبي القاسم الحسن بن بشير يحيي: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ج2، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار النشر منيل الروضة، دط، القاهرة، 1944.

19. البستاني صبحي: **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع،** دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986.

20. بن الشيخ جمال الدين: **الشعرية العربية،** ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996.

21. البنداري حسين: **الصنعة الفنية في التراث النقدي،** مركز الحضارة العربية ط1، د. ب، 2000.

22. بيكيس أحمد: **الأدبية في النقد العربي القديم،** علم الكتب الحديث، ط1، عمان، 2010.

23. التوحيدي أبو حيان: **الإمتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة،** المكتبة المصرية، د.ط، بيروت، 1953.

24. ـــــــــ: **المقابسات،** حققه: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، القاهرة، 1996.

25. ـــــــــ: **الهوامل والشوامل،** نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 2001.

26. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: **كتاب الحيوان،** ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، القاهرة، 1960.

27. ـــــــــــــــــــ: **البيان والتبيين،** ج1، ج3، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.

28. الجرجاني القاضي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه،** تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.

29. الجرجاني عبد القاهر: **أسرار البلاغة،** تحقيق: محمد رشيد رضا، ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988.

30. ـــــــــــــــــ: **دلائل الإعجاز،** تعليق: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005.

31. جمعي الأخضر: **اللّفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب،** دراسة إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق2001.

32. الحاتمي محمد ابن الحسن: **حلية المحاضرة،** ج1، تحقيق: هلال ناجي، دار الرشيد للنشر، د.ط، بغداد، 1878.

33. حمودة عبد العزيز: **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية،** عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 2001.

34. الحنصالي سعيد: **الاستعارات والشعر العربي الحديث،** دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2005.

35. خلدون بشير: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي،** الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1981.

36. الداية فايز: **جماليات الأسلوب، الصور الفنية في الأدب العربي،** دار الفكر المعاصر، د.ط، دمشق، 1996.

37. درابسة محمود: **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم،** دار جرير للنشر، د.ط، عمان، 2010.

38. درواش مصطفى: **خطاب الطبع والصنعة،** منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005.

39. ـــــــــــ: **تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي،** دار الأمل للطباعة والنشر، د.ط، الجزائـر، 2008

40. الدمنهوري محمد: **الحاشية علي متن الكافي في علمي العروض والقوافي،** مطبعة التقدم العلمية، د.ط، القاهرة، 1981.

41. ذخائر العرب: **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري،** تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1969.

42. ـــــــــــ: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني،** تحقيق: محمد خاف ا ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976.

43. راضي عبد الحكيم: **نظرية اللّغة في النقد العربي،** مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، 1980.

44. رجاء عيد: **البحث الأسلوبي،** معاصرة وتراث، منشأة المعارف، د.ط، القاهرة، 1993.

45. الزعبي أحمد: **التناص نظريا وتطبيقيا،** مؤسسة عمان للنشر، ط2، عمان، 2000.

46. السجلماسي أبو محمد القاسم: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،** تحقيق: علال الغزي، مكتبة المعارف، ط1، الدار البيضاء، 1980.

47. السد نور الدين: **الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث،** ج1، دار هومة للطباعة والنشر، د.ط، الجزائر، د.ت.

48. سعد سليمان حمودة: **البلاغة العربية،** دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1999.

49. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم،** دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 1983.

50. سلام سعيد: **التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا،** عالم الكتب الحديث، ط1، عمان، 2010.

51. سويف مصطفى**: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،** منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ط4، القاهرة، 1981.

52. السيد شفيع: **التعبير البياني، رؤية بلاغية،** دار الفكر العربي، ط4، القاهرة، 1990.

53. شريفي عبد اللطيف: **الإحاطة في علوم البلاغة،** ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2004.

54. شكري عياد: **اللّغة والإبداع، مبادئ في علم الأسلوب العربي،** انترناشيونال برس ط1، ، القاهرة، 1988.

55. شيخ أمين بكرى: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان،** دار الملايين، ط2، بيروت، 1984.

56. صالح حسن جمال محمد: الجهود النقدية والبلاغية عند العرب حتى القرن السابع الهجري، عالم الكتب الحديثة، ط1، عمان، 2009.

57. الصغير محمد حسين: **نظرية النقد العربي، رؤية معاصرة،** ط1، بغداد، د.ت.

58. صمود حمادى: **التفكير البلاغي عند العرب،** منشورات كلية الأدب منوبة، ط1، تونس، 1994.

59. ضيف شوقي: **البلاغة تطور وتاريخ،** دار المعارف، ط9، القاهرة، 1995.

60. طبانة بدوى: **السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها،** دار الثقافة، طبعة مزيدة ومنقحة، بيروت، 1986.

61. ـــــــ: **البيان العربي،** دار المنارة للنشر والتوزيع، ط7، جدة، 1988.

62. عباس إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري،** دراسة الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1993.

63. عبد العظيم محمد: **في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

64. العسكري أبو هلال: **الصناعتين الكتابة والشعر،** تحقيق: علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العربية، بيروت، 1986.

65. العشماوي محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،** دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، د.ت.

66. العشي عبد ا : **أسئلة الشعرية**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

67. علاق فاتح: **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر،** اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2005.

68. الغذامي عبد ا محمد: **الخطيئة والتكفير،** النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985.

69. فضل صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص،** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1992.

70. القرطاجني حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1989.

71. مباركي جمال: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،** دار هومة، دط، الجزائر، 2003.

72. محي الدين محمود ثريا: **الميزان الجديد في علم العروض والقافية،** دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2004 .

73. مخلوف عبد الرؤوف: **ابن رشيق ونقد الشعر،** ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1983.

74. مرتاض محمد: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره، دراسة وتطبيق)،** منشورات إتحاد الكتاب العرب، د. ط، دمشق، 2000.

75. مرزوق حلمي: **النقد والدراسة الأدبية،** دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2004.

76. المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة،**ج1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.

77. معلوف أحمد سمير: **حيوية اللّغة بين الحقيقة والمجاز،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1996.

78. ميشال شريم جوزيف: **دليل الدراسات الأسلوبية،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1987.

79. ناصف مصطفى: **الصورة الأدبية،** دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، بيروت، د.ت.

80. ـــــــــ: **نظرية المعنى في النقد العربي،** دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1981.

81. النهشلي عبد الكريم: **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله،** تحقيق: منجي الكعبي، دار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1977.

82. الهاشمي علوي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006.

83. هدارة محمد مصطفي: **مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي،** د.ط، الإسكندرية، 1959.

84. هلال محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث،** نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 2001.

85. هني عبد القادر: **نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،** ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1999.

86. الولي محمد: **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية،** منشورات دار الأمان، د.ط، الدار البيضاء، 2000.

87. يقطين سعيد: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق،** المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001.

88. ــــــــ: **في الرواية والتراث السردي،** ط1، القاهرة، 2006.

89. يوسف عبد القادر صلاح: **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية،** شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1996.

90. اليوسفي محمد لطفي: **الشعر والشعرية،** شركة أوربيس للطباعة والنشر، د.ط، تونس، 1992.

91. يونس على: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1993.

2-كتب مترجمة:

1. أوكونور وليم فان: **النقد الأدبي،** ترجمة: صلاح إبراهيم، دار صادر، دط، بيروت، 1960.

2. أولمان ستيفين: **دور كلمة في اللّغة،** ترجمة: كمال بشر، دار غريب، دط، القاهرة، 1962.

3. ايرلنخ فيكتور: **الشكلانية الروسية،** ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2000.

4. تودوروف تزفيطان: **الشعرية،** ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987.

5. جينيت جيرار: **مدخل إلى جامع النص،** ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986.

6. ريتشاردز آيفور أرمسترونغ: **فلسفة البلاغة،** ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوى، أفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء، 2002.

7. طاليس أرسطو: **فن الشعر،** تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.

8. كريستيفا جوليا: **علم النص،** ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997.

9. كوين جون: **اللّغة العليا**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

10. ـــــ: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر، دط، القاهرة، 2000.

11. لايكوف جورج وجونسن مارك: **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار تزبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996.

12. لوتمان يوري: **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، كلية دار العلوم، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1995.

13. نصوص الشكلانيين الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982.

14. وارين أوستن ويليك رينيه: **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي،مطبعة خالد الطرابيشي، دط، 1986.

15. ياكبسون رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

3- الرسائل الجامعية:

1. عبد النور إبراهيم: **اتجاهات النقد في المغرب العربي بين القرن الرابع والثامن للهجرة**، مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2008-2009.

4- الدواوين:

1. شكري عبد الرحمان ديوان: **أناشيد الصبا**، ج3، حققه وقدمه: نقولا يوسف، منشاة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960.

5- المجلات:

1. إسماعيل عز الدين: "**دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي**" مقالة في مجلة الأربعاء، ج15، العـدد 26 أم القرى لعلوم الشريعة واللّغة، 17 ماي،الرياض 2000.
2. بوزيدة عبد القادر: "**دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار**" مجلة اللّغة والآداب، الجزائر، د.ت.
3. حافظ صابر: **مقالات التناص وإرشادات العمل الأدبي** مجلة ألف، ع4، القاهرة، 1984.
4. درواش مصطفي: "**شعرية التأصيل في الروية النقدية التراثية**" مجلة تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 20، الجزائر، 2009.
5. الصكر حاتم: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر**" مقال في مجلة الأقلام، العدد1، تحرير أحمد خاف وحسب ا يحي، دار الثقافية العامة، بغداد، 1990.
6. موكاروفسكي: "**اللّغة المعيارية واللّغة الشعرية"،** ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج5، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

6- المعاجم:

1. بن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب، ج4،** ج8، ج10، دار صادر، بيروت، 1994.
2. علي بن إسماعيل أبي الحسن: **المحكم والمحيط الأعظم،** ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000.



الفصل الثاني: قضايا العدول النصي